Monica Cristina Anisie
Constantin Ciprian Nistor • Georgiana Andreea Nistor

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Eseuri

PREGĂTIRE PENTRU BACALAUREAT

CORINT BOOKS

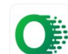
Monica Cristina Anisie
Constantin Ciprian Nistor • Georgiana Andreea Nistor

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Eseuri

PREGĂTIRE PENTRU BACALAUREAT

CORINT BOOKS



Date despre autori:

Monica Cristina ANISIE – profesor, gradul didactic I, Colegiul Național de Informatică „Tudor Vianu", București. A activat ca metodist și inspector școlar general adjunct al Inspectoratului Școlar al Municipiului București și a ocupat funcția de director general al Direcției Învățământ Preuniversitar și pe cea de secretar de stat în cadrul Ministerului Educației Naționale.

Constantin Ciprian NISTOR – profesor, gradul didactic I, Colegiul Național de Informatică „Tudor Vianu", București, metodist și membru în comisii naționale de specialitate. Este preocupat, îndeosebi, de studiul *metaficțiunii*, concept dezvoltat ca subiect al tezei de doctorat cu titlul „O istorie a metaromanului românesc".

Georgiana Andreea NISTOR – profesor, gradul didactic I, Colegiul Național „Sfântul Sava", București, metodist, cercetător în cadrul Institutului de Lingvistică „Iorgu Iordan–Alexandru Rosetti" al Academiei Române și doctor în filologie cu teza „Morfosintaxa și semantica numelor de rudenie".

Referenți științifici:

prof. gr. I Gheorghe LĂZĂRESCU, Colegiul Național „Sfântul Sava", București
prof. gr. I Ileana POPESCU, Colegiul Național „Vlaicu-Vodă", Curtea de Argeș

Redactare: Geanina Radu
Tehnoredactare: Lorena Ionică, Mihaela Ciufu
Coperta: Dan Mihalache

ISBN: 978-606-793-324-6

Descrierea CIP se găsește la Biblioteca Națională a României.

Pentru comenzi și informații, contactați:
GRUPUL EDITORIAL CORINT
Departamentul de Vânzări
Str. Mihai Eminescu nr. 54A, sector 1, București,
cod poștal 010517
Tel./Fax: 021.319.47.97; 021.319.48.20
Depozit
Calea Plevnei nr. 145, sector 6, București,
cod poștal 060012
Tel.: 021.310.15.30
E-mail: vanzari@edituracorint.ro
Magazin virtual: www.edituracorint.ro



Format: 16/70x100;
Coli tipo: 10

Tiparul executat la:



Literatură în „chei de lectură"

Am scris această lucrare în speranța de a oferi un instrument de lucru util tuturor elevilor de liceu, în special celor din clasele terminale care susțin examenul maturității, colegilor noștri profesori care îi îndrumă și, nu în ultimul rând, părinților care îi sprijină, împărtășindu-le emoțiile.

Axată, în egală măsură, pe un dosar de receptare critică a operelor literare și pe interpretări originale, lucrarea de față propune tânărului de azi și absolventului de mâine „cheile de lectură" necesare înțelegerii autorilor fundamentali ai programei de Bacalaureat, asigurând o învățare eficientă, prin asimilarea conținuturilor curriculare specifice disciplinei Limba și literatura română.

Cu o structură foarte clară și echilibrată, cartea organizează autorii canonici prevăzuți de programă în funcție de câteva criterii esențiale cum ar fi apartenența la genurile și speciile consacrate de teoria literară, încadrarea lor în orientări estetice, curente culturale etc., având în vedere, totodată, principiul cronologic.

În primă instanță, am propus o selecție a celor mai reprezentative texte, prezente în manualele alternative folosite la clasă. Pentru a vă structura și mai bine informațiile de bază, am oferit sinteze recapitulative, cu explicații concise, urmate de modele de eseuri structurate în funcție de itemii prezenți în subiectele de examen.

Nu în ultimul rând, nu uitați că literatura nu se judecă după criterii absolute, că se admit interpretări dintre cele mai variate, așa că fiți creativi și inspirați pentru a demonstra capacitățile de analiză a textului literar!

Autorii

Selecția textelor reprezentative aparținând autorilor canonici

Autori canonici: Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Lucian Blaga, I. L. Caragiale, George Călinescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu, E. Lovinescu, Titu Maiorescu, Camil Petrescu, Marin Preda, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Ioan Slavici, Marin Sorescu, Nichita Stănescu.

Notă! Autorii și speciile literare marcate cu „*" fac obiectul curriculumului diferențiat, doar pentru profilul umanist și cel pedagogic.

I. Evoluția prozei narative → basm cult, nuvelă, roman

1. Basmul cult (= umanizarea fantasticului)
   ▸ Ion Creangă – *Povestea lui Harap-Alb*, revista „Convorbiri literare" (1877)
2. Nuvela realist-psihologică (= eticismul ardelenesc)
   ▸ Ioan Slavici – *Moara cu noroc*, vol. *Novele din popor* (1881)
3. Realismul sintetic (= „vârsta dorică" a romanului, obiectivitatea)
   ▸ Liviu Rebreanu – *Ion* (1920)
4. Realismul analitic (= „vârsta ionică" a romanului, experiența și autenticitatea)
   ▸ Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930)
5. Realismul etnografic (= mitic și simbolic)
   ▸ Mihail Sadoveanu – *Baltagul* (1930)
6. Realismul balzacian (= citadinism, frescă socială)
   ▸ G. Călinescu – *Enigma Otiliei* (1938)
7. Realismul postbelic (= neorealism, realism socialist)
   ▸ Marin Preda – *Moromeții* (vol. I: 1955, vol. al II-lea: 1967)
8. *Realismul postbelic (= neorealism, metaroman)
   ▸ Mircea Nedelciu – *Zmeura de câmpie* (*roman împotriva memoriei*) (1984)

II. Evoluția poeziei lirice → curente literare/orientări estetice în secolele XIX–XX

1. Romantismul vizionar (= sinteza marilor mituri lirice)
   ▸ Mihai Eminescu – *Luceafărul* (1883)



2. *Posteminescianism (= neoromantism, neoclasicism)
   ▸ Octavian Goga – *Rugăciune* (1905)
3. Simbolismul autentic (= ruptura de utopia romantică)
   ▸ George Bacovia – *Plumb* (1916)
4. Modernismul interbelic (= expresionism, eclectism, ermetism)
   ▸ Lucian Blaga – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* (1919)
   ▸ Tudor Arghezi – *Testament* (1927)
   ▸ Ion Barbu – *Joc secund* (1930)
5. Tradiționalismul interbelic (= retromodernism)
   ▸ Ion Pillat – *Aci sosi pe vremuri* (1923)
6. Neomodernismul (= tardo-modernism)
   ▸ Nichita Stănescu – *Leoaică tânără, iubirea* (1964)
7. Postmodernismul (= noua poezie nouă)
   ▸ Mircea Cărtărescu – *Poema chiuvetei* (1982)

III. Evoluția teatrului → comedie, dramă:

1. Comedia de moravuri sociale (= clasicism, realism critic)
   ▸ I. L. Caragiale – *O scrisoare pierdută* (1885)
2. *Drama de idei (= realism, frescă socială)
   ▸ Camil Petrescu – *Jocul ielelor* (1916)
3. Teatrul postbelic (= expresionism, existențialism, absurd)
   ▸ Marin Sorescu – *Iona* (1968)

IV. Epoci și ideologii literare → pașoptism, „mari clasici", modernism:

1. Mihail Kogălniceanu și revista „Dacia literară" (1840)
   ▸ Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpușneanul*
2. Titu Maiorescu și societatea „Junimea" (1863)
   ▸ Studii critice: *Comediile dlui Caragiale, Eminescu și poeziile lui*
3. E. Lovinescu, teoretician al modernismului românesc interbelic (1924, 1926)
   ▸ *Istoria civilizației române moderne, Istoria literaturii române contemporane*

I. EVOLUȚIA PROZEI NARATIVE → BASM CULT, NUVELĂ, ROMAN

1. Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*

Basmul cult

Contextul creației:

► „mare clasic al literaturii române", **Ion Creangă (1839–1889)** a fost membru al societății literare „Junimea" (înființată la Iași, în 1863);

► prin stil și metodă → autorul se apropie mai degrabă de umanismul Renașterii, decât de proza de observație a secolului al XIX-lea;

► sinteză a basmului românesc → *Povestea lui Harap-Alb* publicată în revista „Convorbiri literare", în anul 1877.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► realismul de esență populară, prin umanizarea și autohtonizarea fantasticului → particularizat în fabulos, miraculos și magic;

► pornește de la realitate, dar trece în supranatural → imaginează o lume care aspiră către ordine și ideal;

► supratema basmului → confruntarea dintre forțele antagonice (= Binele și Răul, principii eterne în dialectica lumii);

► temele secundare → călătoria și aventura, maturizarea eroului etc.

Viziunea artistică/despre lume:

► basmul este „oglindire a vieții în moduri fabuloase" (G. Călinescu);

► se conformează motivului rabelaisian al „lumii pe dos" → ierarhia valorii e răsturnată, fiindcă urâtul proliferant devine suveran asupra frumosului;

► acțiunea este transpusă într-un registru fabulos → personajele sunt înzestrate cu valori pur simbolice;

► caracterul cult → individualizarea psihologică a personajelor, anularea distincției dintre etic și estetic, particularități de stil și de limbaj etc.;

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► subiectul → compoziție secvențială, eroul având de trecut nouă probe care necesită tot atâtea acțiuni reparatorii;

► în *Morfologia basmului*, folcloristul rus Vladimir Propp distinge o serie de „funcții" (= identificabile și în basmul lui I. Creangă) → eroul, pseudoeroul, trimițătorul, ajutoarele, donatorii, răufăcătorul, fata de împărat, superioritatea mezinului, interdicția, supunerea prin vicleșug, demascarea uzurpatorului, pedeapsa și căsătoria etc.;

► reperele spațio-temporale → vagi, indeterminabile, configurație simbolică a lumii reprezentate;

► relația incipit-final recurge la formule stereotipe:

- formula de incipit („Amu cică era odată...") → caracterul improbabil al evenimentelor petrecute „in illo tempore"; situația inițială nu prezintă un echilibru, ca în basmele populare (= o lume anarhică, bântuită de „războaie grozave");
- formulele mediane („și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă...") asigură continuitatea narațiunii;
- formula finală („Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă...") încheie pactul narativ al autorului cu cititorul, scoțându-l din lumea convențională a basmului; naratorul lasă impresia că ia parte la ospățul nupțial;

► limbajul valorifică registrul popular și devine mijloc de individualizare a eroilor care se comportă și vorbesc asemenea țăranilor hâtri din Humulești;

► mărcile comicului de limbaj sunt ironia și umorul, ale căror resurse expresive sunt antifraza („numai pe sine nu se vede cât e de frumușel"), tautologia („Stăpân-tău ca stăpân-tău"), apelativele grotești („mangosiților și farfasiților"), eufemismele („să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri") etc.;

► dominanta stilistică este oralitatea, care imprimă discursului scris caracterul de limbă vorbită:

- folosirea „și"-ului narativ, cu rol transfrastic, de conector universal;
- erudiția paremiologică a autorului, prin inserția de proverbe, zicători („la calic slujești, calic rămâi"), expresii ritmate și rimate („Că cuvântul din poveste/Înainte mult mai este"), onomatopeea („teleap-teleap");
- diminutive cu funcție augmentativă (Gerilă suflă cu „buzișoarele" lui).

Comentarea unor secvențe/episoade:

► acțiunea basmului se structurează pe motivul ordonator al călătoriei explorative, în virtutea căreia are loc o inițiere „în trepte";

► „descendența diferențiată” (Vl. Propp), adică lipsa succesorilor împăratului Verde, determină implicit aventura fiului de crai, pe care Vasile Lovinescu îl consideră un „renovator mundi”;

► o primă probă, cea a podului, este instituită chiar de Crai, pentru a testa destoinicia fiilor; mezinul își demonstrează superioritatea, în timp ce frații cei mari eșuează lamentabil pentru că nu posedă virtuțile morale necesare; Sfânta Duminică îl sfătuiește să ceară armele, calul și straiele pentru a repeta astfel inițierea părintelui său;

► încălcând interdicția paternă, se aventurează în pădurea-labirint, unde este supus prin vicleșug de către Spân; este momentul în care nonvaloarea ocupă, prin impostură, locul valorii autentice; coborând „ad inferos”, primește numele Harap-Alb, ceea ce relevă dualitatea ființei sale, grotescul și sublimul ei; Vasile Lovinescu aduce în discuție varianta românească a principiilor yin-yang;

► la curtea lui Verde-Împărat, Spânul îl supune unui alt set de probe: aducerea „sălăților” din „grădina de dincolo” (A. Oișteanu), a nestematelor cerbului și pețirea fetei de împărat; probele sunt trecute cu ajutorul Sfintei Duminici și al celor cinci „giganți telurici” (G. Călinescu);

► finalul prezintă demascarea pseudoeroului și recuperarea condiției imperiale pierdute, prin confirmarea lui ca „erou solar” (V. Lovinescu).

Concluzii:

► Ion Creangă are meritul de a scoate basmul de sub tutela eposului folcloric și de a-l integra circuitului artistic;

► întregul univers uman se întemeiază pe contraste imuabile și pe credința că, în cele din urmă, „omul de soi se vădește sub orice strai”;

► *Povestea lui Harap-Alb* rămâne un „veritabil bildungsroman fantastic al epicii noastre” (G. Munteanu).

****

Contemporan cu epoca societății literare „Junimea”, din cercurile căreia a făcut parte și „marele clasic al literaturii române”, **Ion Creangă (1839–1889)** se apropie mai degrabă, prin stil și metodă, de umanismul renascentist, decât de proza de observație a secolului al XIX-lea. „Oglindire a vieții în moduri fabuloase” și sinteză a basmului românesc, ***Povestea lui Harap-Alb*** a fost publicată în revista „Convorbiri literare”, în 1877. În *Morfologia basmului*, folcloristul rus Vladimir

Propp stabilește o serie de „funcții” identificabile și în narațiunea lui Creangă: *eroul, pseudoeroul, trimițătorul, ajutoarele și donatorii, răufăcătorul, fata de împărat, superioritatea mezinului, interdicția, supunerea prin vicleșug, demascarea uzurpatorului, pedeapsa și căsătoria* etc.

În accepția lui G. Călinescu, „basmul este un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală”, cu o acțiune transpusă într-un registru fabulos, iar personajele înzestrate cu valori simbolice. Registrul cult se justifică prin individualizarea comportamentală și psihologică a eroilor, particularitățile de stil și de limbaj ale autorului, umanizarea și autohtonizarea fantasticului (acțiunea se poate reduce la spațiul moldovenesc), tratarea fabulosului cu mijloacele realismului, anularea distincției dintre etic și estetic („giganții telurici” nu sunt forțe antiumane, fiind puși în slujba Binelui), homerismul personajelor, stilistica particii (naratorul dramatizat intervine prin comentarii și notele de subiectivism).

Narațiunea trecută în supranatural se întemeiază pe motivul ordonator al călătoriei explorative. Substantivul „poveste” din **titlu** atrage atenția asupra unei deveniri spirituale (caracterul de bildungsroman).

Supratema basmului prezintă conflictul dintre forțe antagonice, Binele și Răul, principii eterne în dialectica lumii, încheiat cu înfrângerea celui din urmă. Temele secundare sunt aventura, călătoria, inițierea „în trepte” a eroului.

Relația incipit-final întreține pactul narativ încheiat între autor și cititor. Situația inițială nu prezintă un echilibru ca în basmele populare, ci, dimpotrivă, o lume anarhică. După Vasile Lovinescu, lumea căzută în haos este regenerată de două principii, Craiul și Verde-Împărat, prin urmare eroul trebuie să-și asume rolul de „renovator mundi”, asigurând succesiunea la tron.

Stereotipia basmului propune anumite clișee compoziționale. Renunțând la așa-numita „formulă a imposibilului” specifică basmelor populare, construcția inițială („Amu cică era odată”) are rolul de a introduce cititorul în ritmul epic și de a face trecerea de la realitate la universul supranatural. Caracterul improbabil al evenimentelor (adverbul „cică”) proiectează acțiunea „in illo tempore” (timp imemorial, arhetipal). Formulele mediane asigură continuitatea acțiunii („și” narativ cu rol de conector transfrastic). Formula finală descrie o revenire la realitate și ospățul nupțial, la care ia parte și naratorul, ca voce a enunțării („Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iară pe la noi, cine are bani, bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă”).

Viziunea artistică reiese din motivul rabelaisian al „lumii pe dos” în care urâtul proliferant devine suveran asupra frumosului. Subiectul dispune de o compoziție secvențială, protagonistul având de trecut nouă probe care necesită tot atâtea acțiuni reparatorii.

Proba trecerii podului este instituită chiar de Crai. Sfânta Duminică, „o bătrână a timpurilor”, îl sfătuiește să ceară calul, armele și straiele tatălui, pentru a repeta inițierea părintelui său. Trecerea podului echivalează cu un prim nivel în procesul maturizării, dar și explorarea misterelor lumii.

Încălcând interdicția paternă, crăișorul se aventurează în **pădurea-labirint**, topos ambivalent, al morții și al renașterii. Incapabil de a discerne esența de aparență, îl tocmește drept tovarăș de drum „pe spânul din urmă”. Speculând naivitatea fiului de crai, omul spân îl supune unui schimb de identitate. Este momentul în care nonvaloarea ocupă, prin impostură, locul valorii autentice. Coborând în fântână („în infern”), pe o imaginară verticală a lumii, feciorul primește numele Harap-Alb. Realizat semantic printr-un oximoron, numele ar fi „varianta românească a principiilor yin-yang” (V. Lovinescu) ce relevă dualitatea ființei umane, grotescul („harapul” este asociat cu un statut inferior) și sublimul ei (epitetul individual „alb” trimite la condiția imperială pierdută, puritatea morală și noblețea sufletească).

La curtea împăratului Verde, Spânul îl supune pe Harap-Alb la o serie de trei probe. Așa cum una dintre „muncile” eroului grec Hercule este de a fura merele de aur din Grădina Hesperidelor, Harap-Alb trebuie să aducă **salatele din „grădina de dincolo”** (A. Oișteanu), devenită expresia unui eden terestru. Pentru că lasă în schimb „fiertura de somnoroasă”, eroul nu fură vegetalele magice, ci le obține prin „actul libației” (al ofrandei). În acest fel, o parte din puterile animalului-totem sunt transferate eroului.

O a doua probă îi solicită **aducerea pielii de cerb** care poartă între coarne o piatră ce „strălucește ca un soare”. Din cauza privirii lui letale, eroul trebuie să reteze în asfințit capul cerbului „solomonit”, dintr-o singură lovitură. Primind sabia și obrăzarul lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, el procedează asemeni lui Perseu care taie capul Meduzei, privind în oglinda scutului. Când sângele se revarsă din abundență în groapă, Harap-Alb, ca și legendarul Ahile din *Iliada* lui Homer sau eroul german Sigfried din *Cântecul Nibelungilor* dobândește botezul eternității.

Finalul basmului prezintă în mod necesar moartea protagonistului, procesul inițierii luând sfârșit odată cu scoaterea de sub jurământ. Desăvârșirea spirituală se încheie cu readucerea la viață a lui Harap-Alb, de către fata împăratului Roș și confirmarea lui ca „erou solar”. În felul acesta, Creangă dă șansa Binelui de a dobândi regalitatea asupra lumii, pornind de la ideea populară că Binele triumfă.

Pe cale de consecință, meritul lui Ion Creangă este de a scoate basmul de sub tutela eposului folcloric și de a-l pune în circuitul artistic. Autorul atrage atenția

că întregul univers uman se întemeiază pe contraste imuabile și pe credința că, în cele din urmă, „omul de soi se vădește sub orice strai".

****

Construcția personajului central, lipsit inițial de individualitate, are la bază o schemă realistă. Spre deosebire de eroii basmelor populare, fiul de crai nu este înzestrat cu puteri supranaturale, are trăiri și sentimente umane și nu posedă calități excepționale.

Inițierea „în trepte" a protagonistului are în vedere afirmarea unor calități sau consolidarea unor virtuți: *milostenia* față de Sfânta Duminică, *ascultarea* față de tatăl său, *curajul* și *destoinicia* pornirii la drum etc.

Deși pe parcursul basmului personajul capătă o anumită consistență comportamentală și psihologică, inițial el este un tânăr naiv, care se lamentează ușor, fiind **incapabil de a discerne esența de aparență**. Faptul este dovedit în relație cu Sfânta Duminică, adevărată „bătrână a timpurilor", care i se adresează cu apelativul „luminate crăișor" pentru a-i prefigura destinul de excepție. Sfătuindu-l să ceară de la tatăl său calul, armele și straiele cu care a fost el mire, tânărul repetă inițierea părintelui, dobândind condiția arhetipală, de mire.

Lipsa succesorilor împăratului Verde (motivul descendenței diferențiate) determină implicit aventura novicelui care trebuie să-și asume rolul de „renovator mundi", adică de „restaurator al lumii" (după V. Lovinescu).

Încălcând interdicția paternă, în pădurea-labirint îl tocmește la drum pe „spânul din urmă", dovedind **aceeași lipsă de discernământ**. Coborând pe o imaginară verticală a lumii, în fântână („ad inferos"), el primește, în urma unui botez simbolic, numele de „Harap-Alb", ceea ce relevă dualitatea ființei umane, scindată între grotesc („harap", adică statutul inferior) și sublim („albul" care denotă condiția imperială pierdută, puritatea morală și noblețea sufletească). Aceste două fețe ale lui Ianus se armonizează în aceeași ființă printr-o permanentă atracție a contrariilor.

La curtea lui Verde-Împărat este supus unui alt set de probe care îi testează **curajul** și **priceperea** (aducerea salatelor), **stăpânirea de sine în situații-limită** (obținerea nestematelor cerbului „solomonit") și **devotamentul** (pețirea fetei împăratului Roș). Dacă primele două obstacole sunt depășite prin intervenția ajutoarelor (calul năzdrăvan umanizat și Sfânta Duminică), cel de-al treilea set de probe necesită intervenția cetei de monștri simpatici. În raport cu „giganții telurici" care nu au comportament antiuman, Harap-Alb se dovedește a fi un **spirit conducător**. Cei cinci prieteni sunt doar instincte convertite în forțe miraculoase puse în slujba Binelui.

Personajul central este surprins în puține modalități de **caracterizare directă**, realizată fie prin observațiile psihologice ale naratorului („se făcu roș cum îi gotca", „plânse în inima sa",), fie prin vocea altor personaje sau prin autoportretizare. Dominantă este **caracterizarea indirectă**, desprinsă din reacțiile definitorii, detaliul psihologic semnificativ, incertitudinile și frământările lăuntrice („mâhnit în sufletul său").

****

Dacă Sfânta Duminică reprezintă pedagogul aflat în slujba Binelui, Spânul este o ipostază a Răului care instruiește și educă, deci un „rău necesar". **Relația fiului de crai cu omul spân** este insidioasă, întrucât nonvaloarea ocupă prin impostură locul valorii autentice. Lipsa experienței vieții îl determină pe fiul de crai, „boboc în felul lui la trebi de aistea", să se „potrivească" Spânului, adică să accepte forțat de circumstanțe declinarea identităților.

Basmul este construit pe schema conflictului etic dintre omul normal (fiul de crai) și cel stigmatizat de natură (Spânul). Spânul este și el un **veritabil pedagog** care aplică metode mai puțin specifice, invitându-l pe Harap-Alb să cunoască lumea (aducerea „sălăților" din Grădina Ursului), să descopere bogățiile ei (obținerea nestematelor cerbului „solomonit") și să se desăvârșească spiritual prin experiența iubirii (pețirea fetei împăratului Roș).

Omul spân poartă numele fizionomiei sale, fiind rezultatul exclusiv al mentalității populare (în popor, despre oamenii răi se spune că ar fi însemnați). Creangă pune astfel semnul identității între portretul fizic și fizionomia morală a personajelor. De pildă, frumusețea lui Harap-Alb rămâne mai mult un element de contrast în raport cu urâțenia Spânului. În termenii psihanalizei lui Sigmund Freud, Spânul nu este altceva decât „o reprezentare prin contrariu".

Spânul nu are niciun atribut suprauman evident, decât la început când se travestește, pentru a testa vulnerabilitatea mezinului. **Secvența „botezului" simbolic** în fântână este semnificativă, deoarece acesta își asumă rolul protagonistului, confiscându-i fiului de crai „cartea", armele și banii, adică mijloacele prin care se putea legitima la curtea unchiului său. Când îl pune să jure pe „ascuțișul paloșului", săvârșește ritualul prin care îi impune respectarea unui adevărat cod cavaleresc al onoarei și al devotamentului.

La final, identitatea Spânului este deconspirată de fata împăratului Roș, pentru ca Harap-Alb să-și poată recupera condiția imperială. Astfel, el devine un „erou solar", apt de a prelua succesiunea la tron.

2. Ioan Slavici, *Moara cu noroc*

Nuvela realistă, de analiză psihologică

Contextul creației:

► prozator ardelean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, **Ioan Slavici (1848–1925)** se înscrie în „epoca marilor clasici";

► ilustrează direcția „realismul poporan" → profund filon moralizator;

► *Moara cu noroc*, capodoperă a nuvelisticii lui Slavici → integrată volumului *Novele din popor*, 1881;

► „realismul tragic" (E. Todoran) → emoția *cathartică* (= purificatoare), în ciuda inspirației scriitorului din medii sociale inferioare și a personajelor aparent incompatibile cu măreția și eroismul.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► realismul nuvelei lui Slavici → un echilibru provizoriu perturbat între o voință umană și una supraumană (= colectivitatea, divinitatea, destinul);

► autorul se arată preocupat de oglindirea veridică a vieții sociale;

► înregistrează cu acuratețe rânduieli arhetipale, mentalitatea patriarhală, credințe și superstiții → trecute prin filtrul moralei și al prejudecăților;

► discursul tinde către obiectivitate → naratorul dublat de un fin moralist;

► sondează, cu mijloacele literare ale analizei psihologice, profunzimile sufletești ale personajelor, conflicte insurmontabile ale conștiinței.

Viziunea artistică/despre lume:

► tema puterii dezumanizante și mistificatoare a banului se subordonează temei destinului (*hybris*-ul, *hamartia*);

► viziune moralizatoare → se conformează „eticismului ardelenesc" (E. Lovinescu);

► personaje memorabile, cu psihologie abisală, surprinse în mediul lor de acțiune și de viață;

► analiza psihologică este pusă în slujba unei teze morale → patima înavuțirii erodează echilibrul interior al omului și liniștea familiei;

► autorul ilustrează o tendință a prozei de secol XIX → o mutație a tragicului dinspre dramaturgie spre nuvelă și roman.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► *Moara cu noroc* marchează ieșirea viziunii lui Slavici din limitele închise ale matricei satului → spațiul patriarhal protector;

► destinele eroilor → consumate pe fundalul westernului transilvan de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea;

► titlul redat printr-un *arhetop* (= topos simbolic) construit pe o antifrază → ironia eșecului, autohtonizarea motivului literar *fortuna labilis*;

► moara, un *topos faber* → își va anula ultimele potențe creatoare (= ajunge să fie spațiul nelegiuirii și al crimei);

► hanul este situat la „răscruce de vânturi", într-o vale dezolantă → popasul către „locurile rele";

► detaliile împrejurimilor → impresia de spațiu al unor vagi amenințări, al agresiunii care generează neliniști;

► reperele spațio-temporale sunt determinate și contribuie la conturarea unui cronotop realist → datele realității sunt activate simbolic;

► timpul = indici de ordin religios → derularea acțiunii pe durata unui an calendaristic, de la Sf. Gheorghe (= luarea în arendă a morii) până la Paște (= focul mistuie hanul, protagoniștii mor);

► „nuvelă solidă, cu subiect de roman" (G. Călinescu) → șaptesprezece capitole prinse într-o succesiune cronologică;

► tehnica înlănțuirii → desfășurarea lineară a evenimentelor reprezentate;

► relația incipit-final → simetrie și circularitate:
- replica bătrânei la începutul și sfârșitul nuvelei (= prolog și epilog);
- metafora și sugestia drumului = imagine simbolică a destinului.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► intervenția profetică a bătrânei, din incipit → stil indirect liber:
- agent al destinului care formulează un avertisment;
- conflictul latent dintre două experiențe ontologice diferite (soacra, Ghiță);
- viziunea moralizatoare → rolul corifeului din tragedia antică;

► apariția la moara cu noroc a lui Lică Sămădăul → personajul mefistofelic având rol catalizator (capitolul al III-lea):
- raporturile de forțe stabilite între doi actanți → impunerea „voinței de putere" (Fr. Nietzsche);
- dialogul inițial are aparența unui interogatoriu condus de Lică;
- în această confruntare cu Lică, hangiul își apără libertatea de acțiune;

- Sămădăul i se adresează autoritar → impune un ego supradimensionat, dictatorial;

▸ judecata de la Ineu → confruntarea și revelarea forțelor antagonice;
- bazată pe sperjur (= mărturie mincinoasă) și complicitate;

▸ finalul eticizant → credința în fatalitate și în forța oarbă a destinului:
- confirmă legea dură a talionului: vinovații trebuie să plătească pe măsura fărădelegilor comise;
- focul din final are o funcție *cathartică*;
- ploaia revărsată asupra morii → rol purificator, sugestia regenerării;
- moara este mistuită ca într-un ceremonial sabatic → praful și cenușa, simboluri ale deșertăciunii pământești (= motivul *vanitas vanitatum*).

Concluzii:

▸ nuvelă realistă, cu o construcție riguroasă, *Moara cu noroc* → drumul sinuos al pierderii de sine și al contrazicerii unui set de valori statornicite;

▸ realizată într-un stil sobru, orchestrat pe linia unei narațiuni concentrate → dezvăluie drama omului mistuit de *pasiuni* devoratoare.

****

Prozator ardelean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, **Ioan Slavici (1848–1925)** se înscrie în „epoca marilor clasici" și ilustrează direcția „realismului poporan", cu un profund filon moralizator. Capodoperă a nuvelisticii lui Slavici, *Moara cu noroc* a fost integrată volumului *Novele din popor* (1881), ilustrând „realismul tragic" (E. Todoran). Totodată, exprimă o emoție *cathartică*, în ciuda inspirației scriitorului din medii sociale inferioare și a unor personaje aparent incompatibile cu măreția și eroismul.

Realismul nuvelelor lui Slavici constă în ilustrarea unui echilibru provizoriu perturbat, echilibru care se stabilește, în termenii unei dihotomii, între o voință umană și una supraumană (colectivitatea, divinitatea, destinul). Preocupat de oglindirea veridică a vieții sociale în complexitatea ei, autorul înregistrează cu acuratețe rânduieli ancestrale, elemente de mentalitate patriarhală, credințe și superstiții, trecute prin filtrul moralei și al prejudecăților. Discursul tinde către obiectivitate, chiar dacă naratorul este dublat de un moralist care sondează, cu mijloacele literare ale analizei psihologice, profunzimile sufletești ale personajelor, conflicte insurmontabile ale conștiinței.

Tema puterii dezumanizante și mistificatoare a banului se subordonează temei destinului (*hybris*-ul, *hamartia*), concretizată prin dorința înavuțirii. Reliefate poliedric, consecințele nefaste ale acestei patimi (dezumanizarea personajului, alienarea, înstrăinarea de familie, anularea libertății interioare, a echilibrului și a moralității, pierderea încrederii în ceilalți și în sine) figurează degradarea valorilor umane sub efectul devastator al arghirofiliei. Căderea sub patima banilor duce la distrugere și autodistrugere, căci lupta lui Ghiță cu Lică devine lupta cu sine însuși. Protagonistul este surprins într-o acerbă confruntare cu tentațiile existenței, sfâșiat de forțe antagonice, având de ales între datorie, iubirea față de familie și dorința de înavuțire.

Viziunea artistică pronunțat moralizatoare se conformează „eticismului ardelenesc” (E. Lovinescu). Autorul aduce în scenă personaje memorabile, cu o psihologie abisală, surprinse în mediul lor de acțiune și de viață, pentru a pune analiza psihologică în slujba unei teze morale: patima înavuțirii erodează echilibrul interior al omului și liniștea familiei. Slavici ilustrează astfel o tendință a prozei de secol XIX, bazată pe o mutație a tragicului dinspre dramaturgie spre nuvelă și roman.

Titlul, construit pe o antifrază, exprimă ironia eșecului, dar și toposul mitic al morii. Moara, un *topos faber* și, ulterior, un spațiu pur pragmatic, se convertește în cârciumă. Cum decăderea ei din rangul mitic în cel strict comercial e legată de numele lui Ghiță, ea va determina, implicit, și degradarea eroului. Topos literar, moara poartă semnificațiile din credințele populare despre locul părăsit, bântuit de spirite rele, unde se încheie pactul cu diavolul.

Sintagma din titlu „cu noroc” sugerează ironia destinului, traseul sinuos al personajelor, norocul fiind repede schimbător (o autohtonizare a motivului universal *fortuna labilis*). Ghiță se lasă amăgit la început de câștigul ușor, sosirea lui aduce o primenire a locului, călătorii fac aici popas cu încredere. Însă norocul așteptat se dovedește a fi nenoroc, din cauza abordării greșite a destinului.

Creație de acțiune, dar și de fină analiză a profunzimilor sufletești, *Moara cu noroc* marchează ieșirea lui Slavici din limitele închise ale satului – spațiu patriarhal protector, în care credința și morala colectivității funcționează ca o cenzură pentru conduita personajelor. Destinele eroilor se consumă pe fundalul westernului transilvan de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

Hanul, un *arhetop* simbolic, este situat la o „răscruce de vânturi”, într-o vale dezolantă, unde se face trecerea către „locurile rele”. Detaliile împrejurimilor potențează impresia de spațiu al unor vagi amenințări, al agresiunii care generează neliniști. Marcat de insistente sugestii tanatice, tabloul inițial este dominat de două imagini, ambele pe verticală, cu semnificații simbolice: copacul trăsnit, sălaș pentru corbi,

mesageri ai morții și ai singurătății, și turnul bisericii din Fundureni, iluzoriu parcă, simbol al sacrului, dar și al comunității după care vor tânji personajele.

Deși datele realității sunt activate simbolic, prin detaliile unui cronotop realist, acțiunea nuvelei se desfășoară „pe o imensă scenă, Transilvania" (M. Zaciu), unde „drumul de țară de la Ineu o ia printre păduri și peste țarini". Timpul acțiunii este reprezentat de indicii de ordin religios care indică derularea acțiunii în interval de un an, de la Sf. Gheorghe, când Ghiță ia în arendă cârciuma, și până la Paște, când focul mistuie locul, iar protagoniștii mor.

„Nuvela solidă, cu subiect de roman" (G. Călinescu) este alcătuită din șaptesprezece capitole prinse într-o succesiune cronologică. **Prologul** metaforizează, prin spusele bătrânei, teza morală, iar ultimul capitol cu funcție de **epilog** sintetizează sfârșitul personajelor și al conflictelor. **Relația incipit-final** se caracterizează prin simetrie, ceea ce face ca nuvela să aibă o structură clasică, echilibrată. În plus, evenimentele sunt structurate cronologic, iar secvențele narative prezentate prin tehnica înlănțuirii sunt organizate pe momentele subiectului.

În **incipit**, replica profetică a bătrânei, un *alter ego* auctorial, prefigurează viziunea moralizatoare a autorului: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit". Agent al destinului care formulează o interdicție, bătrâna are „misiunea de luminător" (*Aufklärer*, după D. Vatamaniuc), pare o relicvă a unui timp străvechi, cu privirea întoarsă spre trecut. Înțelepciunea ancestrală, conservatoare a soacrei provine din experiențe de viață acumulate în timp, de aceea ea intervine uneori și comentează acțiunile personajelor sau îndrumă mersul acestora, asemenea unui corifeu din tragedia antică. Bătrâna și Ghiță sunt doi exponenți ai unei experiențe ontologice diferite, prinse într-un conflict latent. Omul patriarhal se confruntă cu dorința schimbării, Ghiță reprezentând spiritul de aventură în căutarea norocului, încrezător în ban ca valoare a lumii capitaliste.

Construit simetric, **finalul** nuvelei este simbolic, confirmând în sensul eticismului ardelenesc legea dură a talionului: cei care au fost vinovați trebuie să plătească exemplar pe măsura fărădelegilor comise. Rămân în viață cei doi copii și bătrâna, ca martori nevinovați și termeni angelici de comparație, reperul moral la care se raportează evoluția celor care au greșit. Focul din final are o funcție *cathartică*, purifică locul în care au fost pervertite sufletele vinovaților. Ploaia care se revarsă asupra morii are de asemenea un rol purificator, dar aduce și sugestia regenerării.

Devenit loc blestemat, moara nu mai poate fi salvată prin acțiunea civilizatorie, prin munca lui Ghiță, ci printr-o jertfă: sânge și vieți irosite sunt „prețul plătit de

temerarii care vin să învie locurile părăginite" (E. Lăsconi). Răul trebuie tăiat de la rădăcină pentru a preîntâmpina alte dezastre, alt tribut de sânge. Moara este mistuită de focul infernului ca într-un ceremonial sabatic, rămânând doar praful și cenușa, simboluri ale deșertăciunii pământești, figurate prin motivul *vanitas vanitatum*.

Viziunea realist-psihologică este concretizată prin **conflictul principal**, dilema interioară a protagonistului. Ghiță oscilează între două moduri de a ființa, puternice, dar contradictorii: dorința de a rămâne om cinstit și cea de a se îmbogăți alături de Lică. Eroul cunoaște un proces al dezumanizării prin frământări sufletești, destinul lui ilustrând consecințele nefaste ale încercării de îmbogățire.

Această linie se conturează în **secvența din capitolul al III-lea**, prin raporturile de forțe stabilite între doi actanți care încearcă să-și impună „voința nestăvilită de putere" (Fr. Nietzsche). La prima venire a Sămădăului la moara cu noroc, dialogul inițial are aparența unui interogatoriu condus de Lică, antagonistul cu evidentă proeminență discursivă. Hangiul își apără în această confruntare cu Lică libertatea de acțiune, deși se pregătise să facă unele concesii, dar Sămădăul îl abordează dintr-o perspectivă autoritară și nu îi mai lasă dreptul la replică, impunându-și un ego supradimensionat, dictatorial: „Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum [...]. Cred că ne-am înțeles!". Din acest moment, Ghiță începe să simtă că se află pe o poziție inferioară în raport cu uzurpatorul său moral, fiindcă are familie și ține la imaginea sa în fața lumii.

O altă secvență semnificativă este reprezentată de **prima întâlnire** a lui Ghiță cu Lică după procesul de la Ineu, aceasta fiind la fel de înfricoșătoare pentru cârciumar ca o „Judecată de Apoi", revelând adevărata natură mefistofelică a complicelui: „Tu nu ești om, Lică, ci diavol!". Sămădăul îi vorbește despre „dulceața păcatului", îi destăinuie cum a înfăptuit prima crimă, îl avertizează pe Ghiță că un om poate fi stăpânit numai dacă îi descoperi punctul vulnerabil, iar cel mai periculos defect este slăbiciunea pentru o singură femeie. Aluzia lui Lică este clară, sugerând că slăbiciunea cea mai mare a lui Ghiță este iubirea pentru Ana.

Nuvelă realistă, cu o construcție riguroasă, *Moara cu noroc* prezintă drumul sinuos al pierderii de sine și al contrazicerii unui adevărat set de valori, sub mirajul banului care pervertește moral individul.

****

„**Personaj tragic** din perspectiva situației limită" (G. Liiceanu), construit pe o schemă realistă, Ghiță se impune prin complexitate, dar și prin putere de individualizare, ilustrând consecințele distrugătoare pe care le are asupra omului setea de

înavuțire și pierderea cumpătării. Personaj tipic pentru mentalitatea micii burghezii în ascensiune, Ghiță evoluează de la tipicitate la individualizare. Patima exagerată pentru bani reprezintă *hybris*-ul personajului, vina tragică pe care trebuie să o ispășească, de aceea sfârșitul său simbolizează eliberarea de păcatul pe care l-a conștientizat; moartea are în mod evident o funcție răscumpărătoare, eliberatoare.

Prologul fixează **statutul inițial** al protagonistului, cizmar nemulțumit de situația sa financiară, dornic să muncească și să asigure familiei un trai mai bun. La adăpost de tentațiile devastatoare, el locuiește în mijlocul comunității protectoare până când hotărăște să ia în arendă moara cu noroc.

Din punct de vedere social, Ghiță este un *pater familias*, om harnic, tăcut și așezat, vrea să își păstreze integritatea, imaginea de om cinstit în ochii celorlalți. Are grijă de Ana și de cei doi copii, se gândește la bunăstarea familiei, ignorând amenințările venite din exterior.

În ciuda dorinței de a-și lăsa un timp meseria de cizmar pentru a agonisi ceva avere lucrând ca hangiu, bărbatul se va dovedi treptat un om slab, nepotrivit pentru visul de ascensiune. Ajuns la Moara cu noroc, el exemplifică psihologia intrusului, nu urmărește să se integreze acestui mediu, ci doar să țină hanul un timp, să adune bani, ca apoi să se integreze în „civilizație", unde să deschidă un atelier. Ghiță se ghidează după zicala populară a înfrățirii cu dracul până la trecerea punții. Acest tip de mentalitate este analizată prin zugrăvirea conflictului dintre fondul uman cinstit și lăcomia de bani.

Ghiță este caracterizat atât direct de către narator, cât și indirect cu ajutorul monologului interior și prin acțiunile sale. **Caracterizarea directă** este prezentă în realizarea portretului de către naratorul care consideră că Ghiță, din omul vesel, cinstit, harnic, bun meseriaș, soț blând și tată cumsecade „trudind pentru fericirea familiei sale", devine, odată cu apariția lui Lică Sămădăul, „mai de tot ursuz", trist, posomorât, nostalgic, opusul celui dintâi.

Imaginea personajului este construită și de către celelalte personaje, cum este și cazul Anei care observă că de câtva timp bărbatul ei s-a schimbat. Relația dintre Ghiță și soția sa este încă de la început pusă sub semnul iubirii sincere, dar și al autorității masculine, într-o familie de tip patriarhal.

Prin autocaracterizare, Ghiță consideră că punctul vulnerabil este familia: „Avea însă nevastă și copii și nu putea să facă ce-i plăcea". Prin **caracterizare indirectă**, Ghiță ilustrează un personaj „rotund" care suferă o modificare la nivelul gândirii, al comportamentului, al atitudinii față de ceilalți, transformare surprinsă de-a lungul acțiunii.

****

Lică Sămădăul, personaj realist, dar realizat pe o schemă romantică, este om îndrăzneț și întreprinzător, cu o poziție socială solidă, construită pe relațiile cu proprietarii turmelor de porci. El figurează tipul sceleratului care exercită asupra celorlalți strania fascinație a răului.

Impunând legile pustiului, devine un adevărat *spiritus loci* al întinselor spații neumblate din pusta arădeană, un om bogat, temut și autoritar. Spirit aventurier, Lică este o natură umană care iubește neprevăzutul, primejdia, curajul fără limite care îi asigură libertatea. La momentul **primei apariții la han**, Anei și bătrânei le stârnește mefiență, iar pentru Pintea, singurul care i-ar putea fi egal, rămâne un proscris. Conflictul dintre el și jandarm e „o vendetă plină de tensiune psihologică ce poate constitui un nucleu epic de mare dramatism" (E. Zaharia-Filipaș).

Comportamentul său devine expresia unui orgoliu suveran care se substituie voinței individuale. Forța lui demonică se revarsă asupra celorlalți, impunând teamă și respect. Ca un adevărat demon dostoievskian (dar nu în sens politic), este surprins în ipostaza uzurpatorului moral. Lică joacă rolul nefast al lui Mefisto care oferă omului câștigul ilicit pentru ca în cele din urmă să îi amaneteze sufletul.

Relația Lică-Ghiță este un dublet al pasiunilor distrugătoare, reprezentat de ban și vanitate. Lică este un individ reprezentativ pentru relațiile dinamice pe care le impune capitalismul, adică nevoia de câștig. Deviza după care se conduce, conform căreia „pe om îl stăpânești prin slăbiciunile sale" îl recomandă drept un abil cunoscător al psihologiei umane. Nu are prieteni, ci doar supuși, „oamenii lui" pe care îi pervertește și îi șantajează. Sfârșitul pe care și-l premeditează este pedeapsa pe care o primește viciul vanității.

Realizată într-un stil sobru, orchestrat pe linia unei narațiuni concentrate, creația lui Slavici dezvăluie drama omului devorat de lăcomie, dar și zbuciumul celui care, descoperindu-se vulnerabil, nu poate fugi de slăbiciunea pe care o anulează doar prin moarte.

3. Liviu Rebreanu, *Ion*

Romanul realist, de tip obiectiv

Contextul creației:

► **Liviu Rebreanu (1885–1944)** este considerat autorul „celei mai puternice creații obiective a literaturii române" (E. Lovinescu);

► asigură trecerea de la viziunea idealizantă asupra condiției țăranului la proza de observație socială, cu implicații psihologice și naturaliste;

► exemplifică „vârsta dorică" a romanului din perioada interbelică → literatura înseamnă „creație de oameni și de viață";

► apărut în 1920, *Ion* este o frescă a satului ardelean de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea, executată în cel mai pur spirit realist;

► drama țăranului ardelean integrat într-o societate pentru care pământul este, mai mult decât un mijloc de subzistență, un criteriu al valorii individuale.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► romanul ilustrează realismul tragic → „istoria unui eșec" (E.M. Forster);

► „pe o imensă scenă, Transilvania" (M. Zaciu), se proiectează o traiectorie individuală a eroului de tip stendhalian dominat de instinctul parvenirii;

► perspectiva narativă obiectivă presupune relatarea la persoana a III-a → narațiune heterodiegetică, nonfocalizată, panoramă a mediului rural și a vieții țăranului din Ardeal;

► personajele paradigmatice ilustrează pasiuni ale vieții universale;

► imaginează personaje puternic individualizate, tipice, surprinse în mediul lor de viață, din rândul cărora se detașează eroul titular;

► impresia de real se creează prin „tirania semnificativului" (N. Manolescu), prin conturarea cronotopului veridic și prin verosimilitate → reflectare mimetică a mediului și a oamenilor.

Viziunea artistică/despre lume:

► realitatea artistică se definește prin oglindirea fidelă a vieții ardelenești de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea → *mimesis*;

► geneza romanului → transfigurarea realității în ficțiune;

► se conturează tragismul unei lumi care a pierdut contactul cu sacrul, printr-o acumulare de sugestii tanatice („cișmeaua mortului", „Hristosul de tinichea" de la intrarea în satul Pripas, căldura care „picură din cer", „te sugrumă");

► perspectivă teleologică → înregistrarea detaliilor de profunzime, anticipare;

► transmite credința în fatalitate, în ideea unui destin implacabil → viziune sumbră asupra existenței;

► observația naturalistă a comportamentului și a psihologiei oamenilor → scene violente, sinucideri, bătăi, manifestări patologice;

► eticismul ardelenesc (= realismul moralizator) → evoluția tragică a personajului eponim, motivată prin abordarea greșită a celor două pasiuni care îi definesc patosul vital („glasul pământului" și „glasul iubirii").

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► romanul este alcătuit din treisprezece capitole (cifră fatidică) → anticipează desfășurarea nefastă a evenimentelor;

► relația incipit-final se remarcă prin simetrie și circularitate, imprimă creației o structură de „corp sferoid";

► aspecte tematice:

- <u>drama individuală</u> a țăranului însetat de pământ, patimă care intră în conflict cu iubirea, probabil pasiunea cea mai devastatoare a ființei;
- <u>monografia satului transilvănean</u> de la începutul secolului al XX-lea → „în roman trăiesc cu intensitate variate medii sociale, o lume întreagă, cu zbuciumul și preocupările ei" (Ov. S. Crohmălniceanu);

► titlul romanului, validat printr-un substantiv propriu → eroul eponim, un caracter frust, masiv și voluntar („expresia instinctului de stăpânire a pământului", după E. Lovinescu);

► perspectiva obiectivă → ubicuitate, trăsătură a naratorului demiurg;

► prin contrapunct, acțiunea este structurată pe două planuri narative secante:

- monografia vieții ardelenești, construită pe drama țăranului care suferă de pe urma lipsei pământului;
- lumea intelectualității ardelene, unde problema naționalității este trăită cu intensitate;

► repere spațio-temporale clar determinate → conturarea unui cronotop realist (satul Pripas, hora de duminică);

► stilul este sobru, impersonal, „metodă fără strălucire artistică" (E. Lovinescu).

Comentarea unor secvențe/episoade:

► incipitul romanului, cu intrări multiple (descriptiv și narativ), propune o introducere gradată a cititorului în cosmosul narativ de sine stătător – satul:

- hora de duminică → o pagină de pură etnografie care creează impresia unor mari descătușări de energii;
- la nivel simbolic → horă a destinului implacabil;
- prima schiță a psihologiei personajelor și a ierarhiei sociale;
- imagine a unității iluzorii → surprinde *in nuce* conflictele, tensiunile majore ale romanului;

► capitolul „Sărutarea" → gestul hieratic al „sărutării pământului ca pe o ibovnică":

- în centrul romanului se află <u>patima ancestrală</u> a lui Ion → formă de manifestare a instinctului atavic de posesiune;
- personajul → „victimă inocentă și măreață a fatalității biologice" (N. Manolescu), un destin de un tragism pur;
- protagonistul dă glas unor instincte viguroase și nezdruncinate sau scapă câte un cuvânt de înduioșare: „Locul nostru, săracul!...";
- umanizarea pământului → repetare a unui ritual mistic al posesiunii (N. Manolescu).

Concluzii:

► în romanul *Ion*, fresca lumii ardelenești oferă fundalul consumării unor destine tragice, locul confruntării antagonismelor (Erosul și Thanatosul) și al unor pasiuni exacerbate;

► alternativă a vieții aievea, romanul impresionează atât prin arhitectura narativă, cât și prin construcția personajului eponim.

****

Liviu Rebreanu (1855–1944) este considerat autorul „celei mai puternice creații obiective a literaturii române" (E. Lovinescu). Niciun alt prozator nu a reușit să varieze cu atâta libertate expresia artistică, printr-o mare diversitate tematică și structurală. Rebreanu se dovedește a fi un scriitor nu al evenimentelor (banale în fond), ci al psihologiei personajelor antrenate în mecanismele complexe ale existenței, autorul considerând că literatura înseamnă „creație de oameni și de viață". Scriitorul asigură trecerea de la viziunea idealizantă asupra condiției țăranului la proza de observație socială, cu implicații psihologice și naturaliste.

Exemplificând „vârsta dorică" a romanului din perioada interbelică, *Ion* (1920) este o frescă a satului ardelean de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea, executată în cel mai pur spirit realist. Drama țăranului este integrată într-o societate pentru care pământul este, mai mult decât un mijloc de subzistență, un criteriu al valorii individuale.

Romanul ilustrează **realismul tragic**, despre care E.M. Forster afirmă că relatează „istoria unui eșec". „Pe o imensă scenă, Transilvania" (M. Zaciu), se proiectează o traiectorie individuală a eroului de tip stendhalian dominat de instinctul parvenirii. **Perspectiva obiectivă** presupune relatarea la persoana a III-a, cu narațiune heterodiegetică, nonfocalizată, panoramare demiurgică a mediului rural și a vieții țăranului din Ardeal. În deplină concordanță cu mediul, personajele paradigmatice sunt puternic individualizate și ilustrează pasiuni ale vieții universale. Impresia de real se creează prin „tirania semnificativului" (N. Manolescu), prin conturarea cronotopului veridic și prin verosimilitate, adică printr-o reflectare mimetică a mediului și a oamenilor.

Realitatea artistică se definește prin oglindirea fidelă a vieții ardelenești de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea, dominată fiind de principiul *mimesisului*. Geneza datează de prin 1909, cu origine într-o scenă la care asistase autorul în împrejurimile locurilor natale ale satului Prislop: un țăran în straie de sărbătoare s-a aplecat și a sărutat pământul „ca pe o ibovnică". Tot pe atunci, un țăran văduv din satul Prislop și-a pedepsit crunt unica fată, pe Rodovica, fiindcă „i se întâmplase să greșească și să rămâie însărcinată". Cea de-a treia întâmplare privește o discuție cu un flăcău din vecini, Ion Pop al Glanetașului, în vorbele căruia scriitorul descifrează „o dragoste pentru pământ aproape bolnăvicioasă". Plecând de la aceste date, romanul are în centru tema dragostei pentru pământ, pasiune pe care el nu pare să o condamne în chip absolut, ci o consideră reprezentativă pentru țăranul român în general, o trăsătură imanentă a poporului nostru.

Romanul transmite credința în fatalitate, ideea unui destin implacabil, prin care se insinuează o **viziune sumbră** asupra existenței. Tragismul unei lumi care a pierdut contactul cu sacrul se conturează de la început printr-o acumulare de sugestii tanatice („cișmeaua mortului", „satul parcă e mort", căldura care „picură din cer", „te sugrumă").

Perspectivă teleologică, finalistă se articulează prin înregistrarea detaliilor de profunzime și prin anticipare: nimic nu este întâmplător, toate semnele, obiectele, gesturile sau cuvintele personajelor avertizează, transformându-se într-o tiranie a semnificației. Imaginea crucii de la intrarea în sat trădează îndepărtarea oamenilor

de divinitate şi plasează evenimentele în orizontul unei lumi desacralizate: „La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi şi cu o cununiță de flori veştede agățată de picioare".

O altă dimensiune pregnantă a **viziunii despre lume** este observația naturalistă a comportamentului şi a psihologiei oamenilor. Sunt frecvente scene de violență, bătăi, evocate pe mai multe pagini, cu amănunte nemiloase, zguduitoare. Imaginea pântecului rotund pe care Ana îl apără, strigătele, fiorii care îi zgâlțâie trupul revin cu o insistență obsesivă.

Sub semnul eticismului ardelenesc, evoluția tragică a personajului eponim este motivată prin abordarea greşită a celor două pasiuni care îi definesc patosul vital („glasul pământului" şi „glasul iubirii").

Prin **structură binară**, subtitlurile metaforice ale celor două părți („Glasul pământului" şi „Glasul iubirii") trădează forța ancestrală exercitată de pământ asupra lui Ion şi nevoia acestuia de a se împlini prin iubire, conflict devastator între două forme de afirmare a egoului. Incipitul şi finalul romanului imprimă creației o structură de „corp sferoid", deoarece prozatorul recurge la elemente similare pentru a asigura simetria şi circularitatea operei (imaginea drumului, crucea de lemn, atmosfera de sărbătoare). De-a lungul celor treisprezece capitole (cifră fatidică prin care este anticipată desfăşurarea nefastă a evenimentelor), reperele spațio-temporale clar determinate contribuie la conturarea unui cronotop realist.

Simetria incipitului cu finalul se realizează prin descrierea drumului care „face legătura dintre lumea reală şi lumea ficțiunii" (N. Manolescu). Suprapersonaj, drumul primeşte conotația simbolică a destinului uman, asociindu-se cu senzația dinamică a trecerii ireversibile a timpului. Descrierea drumului, supusă convenției realiste a veridicității, prin detalii toponimice, prin surprinderea detaliului semnificativ, introduce cititorul într-un cosmos narativ de sine stătător: „Din şoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărăşind Someşul [...] se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, [...] ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline".

La nivel tematic, romanul valorifică drama individuală a țăranului însetat de pământ, patimă care intră în conflict cu iubirea, probabil pasiunea cea mai devastatoare a ființei. În dimensiunea lui socială, personaj exponențial pentru clasa țăranilor din Ardeal se definește prin nevoia de ascensiune: prin proprietate, individul ocupă un loc în ierarhia valorică a comunității. Destinul protagonistului se conturează pe monografia satului transilvănean de la începutul secolului al XX-lea: „în roman trăiesc cu intensitate variate medii sociale, o lume întreagă, cu zbuciumul şi preocupările ei" (Ov. S. Crohmălniceanu).

Titlul romanului, validat printr-un substantiv propriu, îl aduce în prim-plan pe eroul eponim, un caracter frust, masiv și voluntar. Cu un material epic organizat aparent haotic în episoade numeroase, romanul reușește să se oprească asupra unei figuri centrale pe care E. Lovinescu o consideră „expresia instinctului de stăpânire a pământului". Simplitatea onomastică a protagonistului poate sugera caracterul instinctual, primar al acestuia, ca ipostază a omului arhetipal.

În spiritul prozei realiste, romanul este realizat dintr-o perspectivă narativă obiectivă, aparținând unei voci discursive caracterizate prin ubicuitate. Potrivit clasificării realizate de Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*), creația aparține tipului de roman doric: prezintă o lume coerentă, omogenă, în care morala individuală este absorbită de morala colectivă, naratorul este asemenea unui demiurg, narațiunea este nonfocalizată.

Prin contrapunct, **acțiunea** romanului se desfășoară, în esență, pe două planuri narative secante: pe de o parte, monografia vieții ardelenești pe care se grefează o dramă individuală a „eroului de tip stendhalian" (cum îl numește exegetul E. Lovinescu), mânat de dorința de parvenire, dar și de iubirea care se dovedește a fi cea mai mare dintre pasiunile omenești, iar pe de altă parte lumea intelectualității din Ardeal, unde problema naționalității este trăită cu cea mai vie intensitate.

Incipitul romanului, cu intrări multiple (descriptiv și narativ), propune o introducere gradată a cititorului în cosmosul narativ de sine stătător – satul. O secvență relevantă pentru imaginea monografică a satului transilvan este hora duminicală, o pagină de pură etnografie care creează impresia unor mari descătușări de energii. După ce s-a familiarizat cu toropeala unei după-amiezi de vară din Pripas, cititorul ia act de hora duminicală din curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea, activată simbolic ca o horă a sorții implacabile. Această pagină monografică nu este doar un prilej pentru a oferi o privire asupra stratificării sociale a comunității, ci schițează psihologia personajelor și surprinde *in nuce* tensiunile majore ale romanului. De astfel, ca pretext literar, hora devine o expresie a unității iluzorii (*unitas multiplex*), care accentuează discrepanțele, divergențele dintre personaje.

Capitolul „Sărutarea" topește în ficțiune gestul hieratic al „sărutării pământului ca pe o ibovnică". În centrul romanului se află patima ancestrală a lui Ion, ca formă de manifestare a instinctului atavic de posesiune. De aceea, în viziunea lui Nicolae Manolescu, personajul nu este altceva decât o „victimă inocentă și măreață a fatalității biologice", cu un destin de un tragism pur. Personificarea pământului se constată în repetate secvențe, atunci când Ion dă glas unor instincte viguroase și nezdruncinate sau scapă câte un cuvânt de înduioșare: „Locul

nostru, săracul!...". Această umanizare devine repetarea unui ritual mistic al posesiunii, după cum remarcă Nicolae Manolescu.

Realizată într-un stil sobru, impersonal, „metodă fără strălucire artistică" (E. Lovinescu), fresca lumii ardelenești oferă fundalul consumării unor destine tragice, locul confruntării antagonismelor (Erosul și Thanatosul) și al unor pasiuni exacerbate. Alternativă a vieții aievea, creația impresionează atât prin arhitectura narativă, cât și prin construcția personajului eponim.

****

Romanul cuprinde o galerie impresionantă de personaje, reconstituind în plan ficțional, asemeni romanului balzacian, structura socială complexă a unei comunități umane. Principalul demers epic îl are în centru pe **Ion Pop al Glanetașului**, personaj eponim, cu trăsăturile arivistului care încearcă prin orice mijloace să își modifice condiția socială. Personajul paradigmatic este exponent al clasei țărănimii prin dorința de a avea pământ, dar se individualizează prin modul în care îl obține. Pământul, dincolo de a fi un mijloc de subzistență, îi asigură protagonistului superioritatea în stratificarea socială a satului tradițional.

Personaj complex și dinamic, Ion apare în varii ipostaze, în toate momentele subiectului și, deși posedă o serie de calități, în goana sa după avere se dezumanizează treptat. Din punct de vedere psihologic și moral, Ion este un personaj cu o psihologie complexă, urmărită în etape semnificative. Astfel, flăcăul ambițios și orgolios al Glanetașului urmărește cu tenacitate și perseverență îndeplinirea unui plan care să îi potolească patima pentru pământ și nevoia de împlinire prin iubire. Prin structura conflictuală și agresivă, Ion pare să ignore preceptele moralității, eludând deopotrivă vocea comunității și providența. Astfel, moartea sa devine expresia intenției moralizatoare a scriitorului ardelean.

Caracterizarea directă este realizată de narator încă la început, în scena horei: „Avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire și un vicleșug neprefăcut", anticipându-se astfel comportamentul ulterior. Știind totul despre el, naratorul îi subliniază calitățile: „Era iute și harnic, ca mă-sa. Unde punea el mâna, punea și Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca o ibovnică". Se mai precizează că „iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil". Comparația este sugestivă în sublinierea sentimentului de dragoste pentru pământul ce i-ar fi adus o poziție onorabilă în ierarhia socială și respectul sătenilor într-o comunitate rurală în care averea este o garanție a valorii individului.

Caracterizarea indirectă prin fapte este foarte sugestivă având în vedere ceea ce face personajul. Sărac fiind, umilit și batjocorit de cei bogați, realizează că nu

poate scăpa de sărăcie pentru că nu avea cum să moștenească de la tatăl său averea și nici nu avea bani să cumpere pământ, cum făceau alții. Ion își fixează un țel al existenței sale, obținerea de pământuri și singurul glas pe care îl aude și îl ascultă este cel al pământului.

O primă secvență relevantă pentru caracterizarea indirectă este hora duminicală din curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea, activată simbolic ca o metaforă a sorții implacabile. Această pagină monografică nu este doar un prilej pentru a oferi o privire asupra segregării sociale a comunității, ci schițează psihologia personajelor și surprinde *in nuce* tensiunile majore ale romanului. De astfel, ca pretext literar, hora devine o expresie a unității iluzorii (*unitas multiplex*), care accentuează discrepanțele, divergențele dintre personaje. Ion este jignit de către Vasile Baciu, care îl numește „fleandură", „sărăntoc", „hoț", iar această confruntare inițială va alimenta conflictul principal al romanului.

Patima ancestrală a lui Ion, ca formă de manifestare a instinctului atavic de posesiune, este evidențiată în contexte simbolice. Această pornire lăuntrică este însă sublimată, personajul confruntându-se cu pământul-stihie. Umanizarea elementului htonic este reiterată atunci când Ion dă glas unor porniri viguroase sau scapă câte un cuvânt de înduioșare: „Locul nostru, săracul!...". De altfel, capitolul „Sărutarea" arată cum omul se înfrățește cu pământul într-un ritual mistic al posesiunii, după cum remarcă Nicolae Manolescu.

Analiza psihologică se realizează prin stil indirect liber și monolog exterior: „Văzând fețele vesele i se părea că toți oamenii aceștia duc o viață fără nicio grijă, fără necazuri și fără supărări. Îi pizmuia amintindu-și zbuciumările și chinurile lui. «Bine mai li-e domnilor» își zicea cu părere de rău dureroasă".

În sinteză, protagonistul eponim este un personaj rotund cu reacții imprevizibile, ce surprinde cititorul în mod convingător, un personaj care va rămâne memorabil prin acțiunile și caracterul său definitoriu.

****

Relația dintre Ion și Ana denotă erodarea valorilor etice și lipsa de umanitate a lui Ion, care va plăti cu viața încălcarea acestor legi morale. Personajele se construiesc pe un fundal tragic, situându-se încă de la început, prin numeroase semne premonitorii, sub incidența unui destin neiertător. Pentru Ion, Ana rămâne un simplu *personaj-obiect* prin care acesta își satisface patima posesiunii pământului.

Personajul feminin este o prezență zguduitoare cu o evoluție tragică, ce se mișcă de la început până la sfârșit în cercul vicios al suferinței. Orfană de mamă de la

naștere, Ana apare în ipostaza unei duble victime, a tatălui și a soțului. În acest sens, condiția personajului feminin e magistral sintetizată prin antifrază într-o lamentație repetată în care Ana își invocă norocul inexistent: „Norocul meu, norocul meu!". Singura ei vină este de a fi tras la naștere lozul nefericirii. Ana dezvăluie condiția de înrobire și de înjosire a femeii într-o lume în care ambiția nemăsurată de a strânge pământ duce la dezumanizarea celor doi bărbați aflați în conflict, Ion și Vasile Baciu.

În plan psihologic, Ana se individualizează printr-o evoluție sinuoasă, printr-o detașare treptată de lume. Ana devine fascinată de moarte, găsind-o ca unică soluție salvatoare. În momentul în care Savista îi spune despre relația dintre Ion și Florica, Ana realizează că toate sacrificiile ei au fost inutile și că nici măcar copilul nu-l poate face pe Ion să o iubească, în consecință decide să se spânzure.

Secvența care marchează începutul relației dintre Ion și Ana este **scena horei** din bătătura văduvei lui Maxim Oprea, o horă a destinului implacabil, neiertător, căruia nimeni nu i se poate sustrage. Acest moment evidențiază o dilemă și o primă opțiune a eroului: ezitând între Florica și Ana, Ion o va chema la joc pe cea din urmă, „o fată slabă, urâtică", dar care devine o promisiune a averii.

O altă **secvență** importantă este nunta lui Ion cu Ana, ce se înscrie într-o secvență de viață tipică a lumii rurale. În planul general al acțiunii nunta simbolizează un pas important în îndeplinirea dorinței arzătoare a eroului de a obține pământul dorit. Pentru Ana însă, nunta prevestește înstrăinarea dramatică a lui Ion. În elementele de ritual se integrează personaje aflate în conflict, domnișoara de onoare fiind chiar Florica, personajul antagonist pentru Ana. Evenimentul reprezintă un adevărat triumf pentru feciorul Glanetașului, dar din acest moment începe să îl obsedeze urâțenia Anei: „O privea și se mira c-a putut el săruta și îmbrățișa pe fata aceasta uscată cu ochii pierduți în cap de plâns, cu obrajii gălbejiți, cu pete cenușii".

Evenimentele intră într-un vârtej temporal, Ana, fire slabă, incapabilă să reziste agresiunii psihologice, se sinucide prin spânzurare după ce a parcurs drumul sinuos al rușinii, al amenințărilor, al presiunii. Ea iese din scenariul tragic când, brusc, rolul ei s-a terminat. Sinuciderea Anei este o scenă zguduitoare în care fiecare detaliu este înregistrat cu încetinitorul, iar moartea nu găsește răsunet nici măcar în simțirea animalelor din grajd, impasibile, ca natura însăși.

Așadar, personajele centrale ale romanului justifică afirmația criticului literar Nicolae Manolescu potrivit căreia „toate romanele lui Rebreanu relatează eșecuri". Aproape nu există personaj în această amplă creație care să nu devină o victimă, iar traseul pe care îl parcurge fiecare actant este previzibil și anticipat de la început prin semnele premonitorii.

4. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

Romanul realist-subiectiv, de analiză psihologică

Contextul creației:

► **Camil Petrescu (1894–1957)** s-a ilustrat în filosofie și în toate genurile literare, dar istoria literaturii l-a reținut în primul rând ca novator al formulei romanești → sincronizează literatura națională cu modalitățile estetice europene;

► unitate de substanță între teatru și proză → problematica intelectualului inadaptat, a individului care „a văzut idei" și trăiește revelații succesive la nivelul conștiinței;

► o nouă formulă epică a romanului → fluxul conștiinței, al memoriei involuntare, generată nu de o senzație, ca la Marcel Proust, ci de o dezbatere de idei și de o polemică;

► *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) → proiecția în ficțiune a unei duble experiențe: ontologice (= iubirea) și cognitive (= războiul);

► exemplifică „vârsta ionică" a romanului realist din perioada interbelică.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► estetica modernismului → citadinism, problematica intelectualului, expresivitatea involuntară a banalului cotidian, dar cu rezonanță în conștiință, renunțarea la emfaza generatoare de abuzuri de semnificație (N. Manolescu), distorsiuni temporale (flashback, analepsă, prolepsă);

► romanul realist-subiectiv = sumă a unor „dosare de existență" → analiza duratei, în sens bergsonian, arta infinitezimalului psihologic;

► universul fictiv → proiecția exclusivă a unui eu-narator;

► evenimentele filtrate prin conștiința personajului → persoana întâi oferă unitate de privire (= uniperspectivism);

► narațiunea autodiegetică → focalizare internă, viziunea „împreună cu" personajul (= „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu", afirma Camil Petrescu);

► modele epice → *proustianism* (romanul pierde unitatea clasică, memoria voluntară și cea involuntară conturează arhitectura timpului retrăirii, absența unui centru absolut al narațiunii, nedeterminarea destinelor personajelor), *gideism* (= *mise en abyme,* autenticitate, experiență*)* și modelul *stendhalian* (= concepția despre iubire – mic tratat de dragoste, analiza suferinței pentru a o epuiza).

Viziunea artistică/despre lume:

► răspunde nevoii de autenticitate → „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate, ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite" (Camil Petrescu);

► realitatea filtrată prin „conţinutul psihologic" al propriei conştiinţe;

► romanul e în parte raportabil la o experiență autobiografică, în parte e produs al ficțiunii:

- „Cartea întâi" → monografie lucidă a unui sentiment, reconstituie, în planul fanteziei, experiența cunoașterii prin iubire;
- „Cartea a doua" → într-o optică realistă, demitizantă asupra războiului, se construieşte pe „memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot personajului";

► protagonistul → un eu-conștiință, intelectual superior în ordine socială și morală, un inadaptat într-o lume vorace, filistină, aflată sub semnul mediocrității, al falsității;

► anticalofil stilistic declarat (= se opune mimetismului, stilului „nobil") → se revendică de la Proust, dar își exprimă adeziunea și față de *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, cărora le dedică un studiu în volumul *Teze și antiteze* (1936).

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► compoziţie binară → cele două „cărţi" ale romanului sunt segmentate în titlu (= povestea unei iubiri situată sub semnul geloziei se epuizează odată cu experiența frontului în contextul Primului Război Mondial);

► perspectivă subiectivă (= autodiegeză), realizată prin confesiune („Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.");

► timpul ca durată interioară (= subiectivă) → curgerea de gânduri, îndoieli, imagini, năzuinţe, amintiri involuntare al căror flux aduce digresiuni, reveniri, nuanţe şi relativizări de perspectivă;

► notele de subsol (= metatextul)→ sistem de „oglinzi paralele", o invitație la dialog (Ș. Cioculescu), în sensul *polifoniei* narative;

► tehnici moderne de compoziţie a subiectului: *punerea în abis* (romanul iubirii matrimoniale este inserat în romanul războiului) → fraza care anunţă drama cuplului „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate şi bănuiam că mă înșală" este proiectată pe fondul unui imperfect durativ și evocativ, al eternei frământări interioare;

► conflicte care generează inadaptarea personajului (după M. Popa):
- conflictul interior, al individului cu el însuși (= protagonistul oscilează între rațiune și pasiune, trăiește o tensiune dialectică analizată cu luciditate);
- conflictul exterior, al individului cu ceilalți (= cu Ela, cu familia, cu camarazii de la popotă);
- conflictul principial, al individului cu „universul" (= cu societatea dominată de mediocritate, superficialitate, mondenitate, arivism, meschinărie etc.).

Comentarea unor secvențe/episoade:

► discuția de la popota ofițerilor → pretextul prin care autorul transferă personajului său concepția asupra iubirii (= monodeism) și a războiului:
- Gheorghidiu denunță demagogia patriotardă a războiului, exemplificată de politicienii veroși, dar și naivitatea orgolioasă a camarazilor săi;
- *punere în abis* → sintetizează structura ideologică a romanului și poziția eroului față de cele două realități cu care se confruntă;
- fluxul conștiinței → confesiunea cathartică despre o iubire eșuată;
- protagonistul formulează cu nervozitate, cu încordare, propria concepție despre iubire, ca într-un mic tratat stendhalian;
- viziunea asupra iubirii absolute → incapacitatea de a reconcilia datele realității concrete (= *realia*) cu proiecția idealizantă a ființei sale (= *utopia*);

► capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu" → demitizarea războiului și a modelului soldatului-erou:
- relevă paroxismul (= apogeul) confruntării cu moartea;
- cruzimea frontului îl sustrage pe Ștefan Gheorghidiu din „cercul strâmt" al relațiilor sociale;
- implicarea spiritului într-o conflagrație mondială → o problemă de onoare, de moralitate a unei conștiințe care are nevoie de experiențe apogetice (= definitive);
- războiul nu este un prilej de exaltare a eroismului și a virtuților → realitate dominată de haos, dezordine, absurditate, scrutată cu luciditate;
- demistificarea aparențelor în numele sincerității absolute, al autenticității → replică polemică la adresa episoadelor de bătălie idealizată;
- eroul probează ideea că absolutul morții eclipsează absolutul iubirii.

Concluzii:

► Camil Petrescu → deschizător de drumuri al prozei reflexive;

► contribuie la „sincronizarea" literaturii române cu cea universală → imperativul tezelor modernismului lovinescian;

► respinge ideea carteziană a adevărului absolut, fixitatea caracterelor, unilateralitatea personajelor, determinismul moral sau social (C. Teutișan).

****

Camil Petrescu (1894–1957) s-a ilustrat în filosofie și în toate genurile literare, dar istoria literaturii l-a reținut în primul rând ca novator al formulei romanești. Fervent teoretician, este preocupat de sincronizarea literaturii naționale cu modalitățile estetice europene, dar și cu domenii conexe: fenomenologia lui Edmund Husserl și intuiționismul lui Henri Bergson, de la cel din urmă preluând ideea cunoașterii absolute „posibilă și de natură psihologică". Unitatea de substanță între teatru și romane se construiește pe problematica intelectualului, a individului inadaptat care „a văzut idei", trăind revelații succesive la nivelul conștiinței.

Cu o nouă formulă epică, romanul este rezultat al fluxului conștiinței, al memoriei involuntare, generată nu de o senzație, ca la Marcel Proust, ci de o dezbatere de idei, de o polemică. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) este proiecția în ficțiune a unei duble experiențe: ontologice (iubirea) și cognitive (războiul). Creația exemplifică „vârsta ionică" a romanului realist-subiectiv din perioada interbelică.

Ultima noapte ... exemplifică **estetica modernismului** prin citadinism, problematica intelectualului, expresivitatea involuntară a banalului cotidian, dar cu rezonanță în conștiință, renunțarea la emfaza generatoare de abuzuri de semnificație (N. Manolescu), distorsiuni temporale (flashback, analepsă, prolepsă).

Cartea se construiește ca sumă a unor „dosare de existență" în care nu desfășurarea epică, ci analiza duratei interioare, în sens bergsonian, arta infinitezimalului psihologic dobândesc pregnanță discursivă. Universul fictiv devine proiecția exclusivă a unui eu-narator, evenimentele sunt filtrate prin conștiința personajului, iar relatarea la persoana întâi oferă unitate de privire (uniperspectivism). Narațiunea autodiegetică se caracterizează prin focalizare internă, prin viziunea „împreună cu" personajul: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu" (Camil Petrescu).

Modelele epice pe care le declară autorul român sunt *proustianismul* (romanul pierde unitatea clasică, memoria voluntară și cea involuntară conturează arhitectura timpului retrăirii, absența unui centru absolut al narațiunii, nedeterminarea destinelor personajelor), *gideismul* și modelul *stendhalian* (concepția despre iubire – mic tratat de dragoste, analiza suferinței pentru a o epuiza).

Viziunea artistică răspunde nevoii de autenticitate, de liminară sinceritate: „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate, ceea ce a

simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite" (Camil Petrescu). Realitatea este filtrată prin „conţinutul psihologic" al propriei conştiinţe, de aceea romanul e în parte raportabil la o experienţă autobiografică, în parte e produs al ficţiunii: monografie lucidă a unui sentiment, „Cartea întâi" reconstituie, în planul fanteziei, experienţa cunoaşterii prin iubire; într-o optică realistă, demitizantă asupra războiul, „Cartea a doua" se construieşte pe „memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot personajului".

Protagonistul, un eu-conştiinţă, este un intelectual superior în ordine socială şi morală, un inadaptat într-o lume vorace, filistină, aflată sub semnul mediocrităţii, al falsităţii.

Anticalofil stilistic declarat, autorul descinde din scriitura lui Marcel Proust, dar îşi exprimă adeziunea şi faţă de *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, cărora le dedică un studiu în volumul *Teze şi antiteze* din 1936.

Tema cunoaşterii absolute la care accede intelectualul inadaptat este particularizată prin două experienţe ontologice şi cognitive, puse sub semnul iubirii şi al războiului. Moştenirea unei averi, complicarea relaţiilor din interiorul familiei, imaginea societăţii bucureştene în preajma Primului Război Mondial configurează planul exterior, amplificând sentimentul inadvertenţei la o lume pragmatică, mercantilă.

Romanul are o **compoziţie** binară, cele două „cărţi" fiind segmentate în **titlu** (povestea unei iubiri situată sub semnul geloziei se epuizează odată cu experienţa frontului în contextul Primului Război Mondial).

Iubirea, sentimentul înălţător al fiinţei, poate forţa cea mai devastatoare, declanşează în sufletul eroului un conflict interior insurmontabil. Aspiraţia ideatică spre absolut este convertită însă într-o criză matrimonială, trăită cu intensitatea unui „război" sufletesc. Prima experienţă, aflată sub semnul lui Eros, este depăşită numai prin antrenarea spiritului într-o altă aventură, într-o dramă colectivă, plasată simbolic sub semnul lui Ares. Decizia de a se angaja într-o conflagraţie mondială îl duce pe Gheorghidiu în vecinătatea morţii (Thanatos). Numeralele cu valoare adjectivală („ultima", „întâia") delimitează părţile romanului, anunţând sfârşitul unui timp lăuntric şi începutul altuia. Element de recurenţă, metafora „nopţii" sugerează incertitudinea pe care o trăieşte Ştefan Gheorghidiu, întreţinută de comportamentul ambiguu al soţiei sale.

Perspectivă subiectivă (autodiegeză) este realizată prin confesiune, subiectivitatea fiind o trăsătură definitorie a literaturii camilpetresciene şi o condiţie a autenticităţii, după o mărturie a autorului însuşi care spunea că „nu poate vorbi onest decât la persoana întâi".

Timpul ca durată interioară, pur subiectivă, antrenează curgerea de gânduri, îndoieli, imagini, năzuințe, amintiri involuntare al căror flux aduce digresiuni, reveniri, nuanțe și relativizări de perspectivă. În plus, metatextul dublează discursul actorial printr-un sistem de „oglinzi paralele", constituind o invitație la dialog (Ș. Cioculescu), în sensul polifoniei narative.

În privința tehnicilor moderne de compoziție a subiectului, prin punerea în abis (*mise en abyme*), romanul iubirii matrimoniale este inserat în romanul războiului. Fraza care anunță drama cuplului „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală" este proiectată pe fondul imperfectului durativ și evocativ, al eternei dileme interioare.

În atmosfera tutelată de incertitudine, Ștefan Gheorghidiu trăiește revelații succesive, acte de cunoaștere prin care se redefinește în raport cu lumea. Conflictele generează inadaptabilitatea personajului (M. Popa): **conflictul interior**, al individului cu el însuși (protagonistul oscilează între rațiune și pasiune, trăiește o tensiune dialectică analizată cu luciditate); **conflictul exterior**, al individului cu ceilalți (cu Ela, cu familia, cu camarazii de la popotă); **conflictul principial**, al individului cu „universul" (cu societatea dominată de mediocritate, superficialitate, mondenitate, arivism, meschinărie etc.).

Prima parte a romanului se deschide prin capitolul „La Piatra Craiului, în munte", un **incipit** cu intrări multiple, care schițează viziunea asupra Primului Război Mondial în ultimele momente de neutralitate a României, fixând acțiunea într-un cronotop realist: „În primăvara anului 1916 (...) între Bușteni și Predeal". De la început, **relativizarea perspectivei** se face printr-o percepție diferită, anamorfotică a realității frontului. Imaginea oficială, consacrată în presa vremii, este conturată în clișee patriotarde, cu fraze găunoase, respinsă printr-o atitudine ironică a personajului-narator: „Zece porci țigănești, cu boturi puternice, ar fi râmat, într-o jumătate de zi, toate întăriturile de pe Valea Prahovei". Indignarea față de eroismul de paradă al celor care, departe de front, descriau o realitate necunoscută este înlocuită treptat de analiza lucidă a fricii viscerale. Gheorghidiu denunță demagogia mistificatoare a războiului, inculcată de politicienii veroși, dar și naivitatea orgolioasă a camarazilor săi.

Discuția de la popota ofițerilor este pretextul prin care autorul transferă personajului său concepția asupra iubirii (monodeism) și a războiului. Această dezbatere declanșează, în stil proustian, memoria involuntară, pentru că îi amintește de mariajul cu Ela. Fluxul nestăvilit al conștiinței îl aduce în pragul confesiunii cathartice despre o iubire eșuată. Surprins de gândirea superficială a colegilor, Ștefan Gherghidiu se dovedește a fi un intelectual superior, inadaptat, spirit

analitic cu o vădită propensie pentru înregistrarea minuțioasă a datelor realității, trecute prin filtrul conștiinței. De altfel, conștiința devine pentru Gheorghidiu un soi de oglindă în care se reflectă narcisic. Ceea ce descoperă este inadvertența la o societate conformistă, victimă a prejudecăților.

Totodată, cazul analizat despre soțul înșelat nu reprezintă doar o „punere în abis" a situației conflictuale, ci și un pretext literar pentru ca Ștefan Gheorghidiu să-și formuleze cu nervozitate, cu încordare, propria concepție despre iubire, ca într-un mic tratat stendhalian: „Orice iubire e un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă", „O iubire mare este mai curând un proces de autosugestie". Viziunea asupra iubirii absolute trădează intransigența eroului, incapacitatea de a reconcilia datele realității concrete (*realia*) cu proiecția idealizantă a ființei sale (*utopia*).

Cea de-a doua parte a romanului („Întâia noapte de război") valorifică, într-o notă de mare autenticitate, experiența de pe front a autorului, combatant în Primul Război Mondial. Războiul oferă protagonistului prilejul meditației asupra sensului vieții, a relațiilor interumane, a reacțiilor în confruntarea cu moartea.

Cruzimea frontului îl sustrage pe Ștefan Gheorghidiu din „cercul strâmt" al relațiilor sociale. Implicarea spiritului în conflagrația mondială devine o problemă de onoare, de moralitate a conștiinței, are nevoie de experiențe apogetice, definitive.

În capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu!", **viziunea demitizantă** asupra războiului izvorăște din atitudinea polemică a scriitorului. Războiul nu este un prilej de exaltare a eroismului și a virtuților, ci o realitate dominată de haos, dezordine, absurditate, dezvelită de haina aparențelor mistificatoare și scrutată cu luciditate. Cu o liminară sinceritate și autenticitate, Camil Petrescu surprinde atât paroxismul confruntării cu moartea, cât și dezumanizarea personajului, eroismul fiind înlocuit de teroarea morții. Prozatorul a intenționat să dea o replică bătăliilor eroice, idealizate, ajungând să transpună, într-un mod magistral, ceea ce se întâmplă cu sufletul omului în situații-limită. În acest sens, capitolul surprinde „dezumanizarea individului, spaima primară, terifiantă a omului în fața morții" (I. Bălu).

Părăsit de Dumnezeu, Gheorghidiu trăiește într-o așteptare încordată confruntarea cu necunoscutul absurd. Imaginea apocaliptică a frontului se construiește cu ajutorul unor comparații dezvoltate care concretizează impresia de haos: „E o schimbare de sus în jos ca și când ar fi căzut tâmpla cerului și jumătate din priveliște s-ar fi răsucit ca într-un ochi bolnav, ca-ntr-o oglindă, dintr-odată-ntoarsă". Imaginile vizuale și cele auditive redau percepția sinestezică a sfârșitului iminent. Câmpul semantic al apei („mocirlă", „noroi", „fleșcăit", „șivoi", „pârâiaș", „mâlul cleios") conturează o perspectivă a descompunerii, a dezintegrării sau a coborârii „ad inferos".

Revolta față de eroismul de paradă, factice, este la fel de mare ca indignarea provocată de exagerarea masacrelor. Problema autenticității stă la baza viziunii filosofice și estetice a scriitorului, numită substanțialism.

Camil Petrescu se impune drept deschizător de drumuri al prozei reflexive, contribuind la „sincronizarea" literaturii române cu cea universală, sub imperativul tezelor modernismului lovinescian. În acest sens, autorul respinge iluzia carteziană a adevărului absolut, fixitatea caracterelor, unilateralitatea personajelor, determinismul moral sau social (C. Teutișan).

****

Ștefan Gheorghidiu reprezintă o proiecție în planul ficțiunii a autorului însuși, un „alter ego" căruia Camil Petrescu îi transferă o parte din trăsăturile lui. Spirit analitic și absolutizant, eroul devine un „eu-conștiință" care intră în dialog cu o societate degradată. Din punct de vedere moral, protagonistul se remarcă prin intransigența cu care se opune lumii meschine, mediocre, refuzând orice formă de compromis social, orice complicitate la frivolitatea și la superficialitatea societății.

La nivel psihologic, Gheorghidiu își demonstrează permanenta luciditate, atenția cu care înregistrează experiențele de cunoaștere. Protagonistul se înscrie în seria intelectualilor inadaptați, conștienți de superioritatea lor și incapabili să se coboare la nivelul lumii comune. Se dovedește a fi un orgolios inflexibil, cu pretenția unicității, respinge cu fermitate, chiar cu nervozitate orice idee care contravine sistemului său axiologic.

Statutul social al personajului se definește prin acumularea mai multor ipostaze. Student de condiție precară, devine ulterior asistent la Facultatea de Filosofie, dar situația financiară se schimbă radical odată cu moștenirea primită de la unchiul Tache Gheorghidiu. Pentru o scurtă perioadă intră în lumea afacerilor, dar eșuează lamentabil. Pe de o parte, drama acestui **Don Quijote al ideii de luciditate** se adâncește în climatul unei societăți conduse de forța mistificatoare a banului, de interese meschine și preocupări frivole.

Pe de altă parte, războiul devine momentul de cristalizare a unei filosofii totale a vieții, „experiență crucială care pune sub semnul întrebării ideea de fericire, de acțiune, de istorie, de societate" (S. Radian). Gheorghidiu își leagă destinul de această conflagrație mondială pentru că dorește să participe la o experiență „apogetică", „definitivă" a umanității.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război dezvoltă drama intelectualului lucid, fără aderență la realitate, zbătându-se în „patul procustian" al contradicțiilor generate de vocația absolutului. Monografie lucidă a unui sentiment,

„Cartea întâi" reconstituie, în planul ficțiunii, experiența cunoașterii prin iubire, în timp ce optica realistă, demitizantă asupra războiul din „Cartea a doua" pornește de la ideea că absolutul morții eclipsează absolutul iubirii.

****

În **relație** cu Ștefan, Ela apare drept complement feminin al protagonistului, o prezență care capătă proeminență datorită eului narator, prin ochii bărbatului însetat de absolutul iubirii, hotărât să nu facă nicio concesie sentimentului.

În primă instanță, protagonistul proiectează această imagine în ideal, Ela devenind un prototip al *eternului feminin*, până la dezumanizare. În ipostaza unui Pygmalion modern, asemănător cu Henry Higgins, personajul piesei lui George Bernard Shaw, Gheorghidiu își construiește o Galatee proprie, anulându-și condiția de creatură, pentru a o revendica orgolios pe aceea de creator, de demiurg (L. Petrescu).

Atât timp cât Ela este superioară celorlalte femei prin imaginea procustiană plăsmuită de soțul său, femeia nu este numită, este menținută într-un anonimat misterios („nevastă-mea", „fata asta", „ea"). În momentul în care, coborâtă de pe soclu, femeia își pierde unicitatea, alunecând în societatea mediocră, frivolă, devine Ela. Prin limitarea perspectivei la punctul de vedere al lui Gheorghidiu, Ela rămâne în definitiv o enigmă.

La început **cuplul** trăiește într-o izolare romantică, în intimitatea unei simbolice „insule a lui Euthanasius", iar soliditatea iubirii nu poate fi pusă la îndoială. Abia prin integrarea cuplului în societate, tensiunea, orgoliul, teama de ridicol amenință stabilitatea relației. Când protagonistul observă că, odată cu modificarea condiției sociale, Ela, până atunci de un devotament total, se lasă modelată de mentalitatea mediului viciat în care intră, Gheorghidiu trăiește un mare eșec al propriei personalități: „Am înțeles că în sufletul ei se petreceau comparații care nu-mi erau favorabile și că suferea fără să spună din cauza asta". Bărbatul se plasează egotist în centrul existenței Elei, având pretenția unicității. Atunci când Ștefan coroborează toate plierile Elei la regulile snobismului social, ajunge la „concluzia falsificării femeii de lângă el și a relației conjugale" (S. Radian). „Cu mijloace de acuitate stendhaliană" (P. Constantinescu), Gheorghidiu analizează comportamentul soției pe care ar fi vrut-o „în exemplar unic", numai pentru el, „văzând cum zi de zi femeia se înstrăina în preocupările și admirațiile ei de mine".

În cele din urmă, Ela, cu un echilibru interior precar, se lasă ispitită de tentațiile simțurilor și ale lumii mondene. Iubirea se epuizează prin analiză, prin uzaj psihologic și social.

5. Mihail Sadoveanu, *Baltagul*

Romanul realist, mitico-simbolic

Contextul creației:

► creator al unei opere monumentale, bazată pe filosofia integrării omului în univers, **Mihail Sadoveanu (1880–1961)** ilustrează orientarea tradiționalistă a literaturii din perioada interbelică → civilizații arhaice, mentalități străvechi, modele arhetipale;

► mijloacele de transfigurare artistică → formula realismului etnografic, cu valențe mitico-simbolice;

► *Baltagul* (1930) se înscrie în perioada de maximă efervescență creatoare → exemplifică „vârsta dorică" a romanului românesc;

► polivalența epică generează controverse → încadrarea în specia literară (= considerat de G. Călinescu o *nuvelă polițistă* în stil țărănesc), tipologia personajului feminin etc.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► realismul mitico-simbolic → narațiune clasică ce surprinde ambiguizarea a două planuri (= realist și mitic/simbolic);

► monografia satului moldovenesc de munte → pe fundal se profilează aventura de demascare și pedepsire a ucigașilor lui Nechifor Lipan;

► observația socială dublată prin problematica morală și nuanțele psihologice (= speculațiile Vitoriei care nu acuză fățiș pe nimeni);

► cronotopul → date simbolice din calendarul sempitern al naturii (= transhumanța) sau din cel religios (= Sfântul Andrei, Boboteaza, Buna Vestire);

► misiunea justițiară a Vitoriei Lipan completată prin alte teme ale prozei sadoveniene → „riturile de trecere", viața pastorală, comuniunea om-natură, complementaritatea tradiție-inovație, conflictul dintre mentalități;

► tehnica detaliului semnificativ → analogia cu nivelul de profunzime a semnificațiilor textuale;

► perspectiva obiectivă a naratorului heterodiegetic (= relatare la persoana a III-a).

Viziunea artistică/despre lume:

► revalorizarea *eposului* folcloric (= balade populare) → narațiune în spirit justițiar cu elemente monografice și antropologice;



► în centrul operei → un personaj feminin singular prin statornicia sentimentelor, respectul față de tradiție și spiritul dreptății;

► efectul de *mitizare* → pretextul epic al baladei populare *Miorița* (= mottoul, schema conflictuală, personajul feminin, animalul psihopomp, integrarea omului în ritmurile cosmice prin „rituri de trecere");

► interpretarea în cheie ezoterică → „Anti-Miorița sau coborârea în Infern" (Al. Paleologu);

► mesajul etic → misiunea Vitoriei nu este doar o vendetă personală, ci presupune restabilirea unui echilibru, prin actul său justițiar;

► sensul antropologic al întâmplărilor → investite cu „solemnitatea tragică a unui ritual" (Ov. S. Crohmălniceanu).

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► simbolistica titlului → ambivalent, trimite la legea talionului:
- instrumentul prin care se realizează *hamartia* (= vina tragică) și se înfăptuiește acțiunea reparatorie;
- „unealta magică și simbolică însușită de răufăcători și recucerită de erou" (Z. Sângeorzan);

► structurat în șaisprezece capitole → trei părți narative:
- așteptările dilematice ale Vitoriei și hotărârea de a porni la drum (= primele șase capitole);
- refacerea călătoriei lui Nechifor (= capitolele șapte–treisprezece);
- demascarea și pedepsirea răufăcătorilor, săvârșirea „ritului de trecere" (= ultimele trei capitole);

► tehnica narativă a înlănțuirii → succesiunea logică și cronologică;

► subiectul se ordonează pe schema mitului „marii treceri" → dinspre viață înspre moarte (= metafora timpului în spirală);

► repere spațiale determinabile → configurează o geografie literară:
- cea mai mare parte a acțiunii se desfășoară în Măgura Tarcăului, vatra unei spiritualități vechi;
- în afara acestui spațiu-matrice există o lume necunoscută → prin toponimie se conturează itinerarul lui Lipan.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► incipitul → legenda sociogonică a rostuirii neamurilor:
- alegoria povestită de Nechifor „la nunți și cumătrii" → întemeierea lumii prin cuvânt, rostirea ritualică;

- vocea bărbatului mai răzbate ca un ecou stins doar în conștiința intimă a Vitoriei;
- sensul metaforic al istorisirii → încercările continue ale vieții;
- *logosul* poveștii, auzită de la „un baci bătrân, care fusese jidov în tinerețâ" → concentrează sensul înțelepciunii ancestrale;

▸ visul *arhetipal* al muntencei → trebuia să afle dacă „Lipan s-a înălțat în soare ori a curs pe o apă":

- semnele onirice anticipează destinul tragic al bărbatului;
- destin și fatalitate → „Nimeni nu poate sări peste umbra lui";

▸ secvența coborârii în râpa de sub Crucea Talienilor → metamorfoza spirituală a lui Gheorghiță (= erou de bildungsroman):

- inițierea tânărului în „treptele lumii", săvârșită sub îndrumarea mamei → contrar cutumei unde mentorul este un factor masculin;
- Vitoria preia rolul zeiței egiptene Isis → își inițiază fiul (= pe Horus) în științe oculte;
- tânărul are de trecut o probă inițiatică → coborârea *ad inferos*, pe verticala lumii (= asemeni lui Enea care descinde în moarte pentru a cere sfaturi de la umbra tatălui său, Anchise);
- animalul psihopomp (= câinele Lupu) ajută la găsirea osemintelor lui Nechifor (= Osiris răpus de Seth și aruncat în apele Nilului).

Concluzii:

▸ *Baltagul* păstrează în subtext „o temă simbolică, legată de unul dintre marile mituri ale umanității" (Al. Paleologu);

▸ pe o intrigă de roman polițist se dezvoltă sensuri mitice și se ilustrează aspecte ale unei lumi patriarhale.

****

Creator al unei opere monumentale, bazată pe filosofia integrării omului în univers, **Mihail Sadoveanu (1880–1961)** ilustrează orientarea tradiționalistă a literaturii din perioada interbelică, prin interesul acordat civilizațiilor arhaice, mentalităților străvechi sau modelelor arhetipale, în plină perioadă de citadinizare și de intelectualizare, când modele narative ca *proustianismul* sau *gideismul* impuneau sincronizarea cu Occidentul.

Prin mijloacele de transfigurare artistică a realității, autorul aderă la formula realismului etnografic, cu valențe mitico-simbolice. Publicat în 1930, *Baltagul*

se înscrie în perioada de maximă efervescență creatoare, exemplificând „vârsta dorică" a romanului printr-o narațiune clasică ce surprinde ambiguizarea a două planuri: realist și mitico-simbolic.

Polivalența epică generează numeroase controverse, de la încadrarea în specia literară (considerat de către G. Călinescu mai degrabă o *nuvelă polițistă* realizată în stil țărănesc) până la tipologia personajului feminin. Există similitudini între Vitoria Lipan și Antigona, eroina tragică ce îl înfruntă pe Creon pentru a răzbuna moartea fratelui său și pentru a da mortului împăcarea îngropării. G. Călinescu este de părere că Vitoria Lipan „nu e o individualitate, ci un exponent al speței", personaj feminin care trăiește în orizontul mentalităților arhaice. Misiunea justițiară pe care și-o asumă eroina îl determină să o considere „un Hamlet feminin". Așteptarea nedefinită o apropie pe Vitoria de ipostaza unei Penelope autohtone, torcând pe prispă, reînviind în conștiință memoria soțului.

Amintind în palimpsest de mituri universale și autohtone, țesute pe canavaua satului patriarhal, romanul se înscrie în **realismul mitico-simbolic**, fiind o narațiune clasică ce surprinde prin ambiguizarea a două planuri: cel realist și cel mitic. Monografia ținuturilor moldovenești de la munte prilejuiește aventura de demascare și de pedepsire a celor care l-au ucis pe Nechifor Lipan. Misiunea justițiară a Vitoriei se îmbină cu alte teme predilecte ale prozei sadoveniene: „riturile de trecere", viața pastorală, comuniunea om-natură, complementaritatea tradiție-inovație, conflictul dintre generații. Tehnica detaliului semnificativ exprimă analogia cu nivelul de profunzime a semnificațiilor textuale. Acțiunea vindicativă și răscumpărătoare este prezentată din perspectiva obiectivă a naratorului heterodiegetic care relatează la persoana a III-a.

Pornind de la vechi balade populare, autorul revalorizează eposul folcloric (= balade populare), împletind o narațiune în spirit justițiar cu elemente monografice și antropologice. În centrul operei se află un personaj feminin singular prin statornicia sentimentelor, respectul față de tradiție și spiritul dreptății. **Viziunea artistică** presupune, la nivelul interpretării, o abordare polifonică a romanului. Efectul de mitizare este conferit de pretextul epic al baladei populare *Miorița* din care prozatorul a preluat nu numai mottoul romanului care anunță situația conflictuală („Stăpâne, stăpâne,/Mai chiamă ș-un câne"), ci și o serie de elemente de structură și de compoziție: uciderea unui oier de alți doi tovarăși, prezența personajului feminin (bătrâna măicuță în baladă, respectiv Vitoria Lipan în roman), intervenția animalului psihopomp, care călăuzește sufletele morților (câinele Lupu, respectiv oaia năzdrăvană), integrarea omului în ritmurile cosmice prin „rituri de trecere".

Interpretat în cheie ezoterică, romanul este considerat o „Anti-Miorița sau coborârea în Inferne" (Al. Paleologu).

Viziunea arhetipală, mitică este dublată de o **perspectivă realistă**, ilustrând monografia satului moldovenesc de la munte cu elementele ei specifice: mentalitate, familie, educație, tradiții, obiceiuri. Mesajul etic conturat de misiunea Vitoriei nu este doar o vendetă personală, ci presupune restabilirea unui echilibru, prin actul său justițiar. Învestite cu „solemnitatea tragică a unui ritual" (Ov. S. Crohmălniceanu), întâmplările transmit un accentuat sens antropologic.

De asemenea, aventura personajelor este prezentată din perspectiva obiectivă a naratorului heterodiegetic, cu relatare la persoana a III-a. Omnisciența acestuia este trădată însă în episodul demascării vinovaților, când rolul enunțării îi revine Vitoriei. În spiritul prozei realiste, detaliul semnificativ orientează privirea către un „dincolo", un plan simbolic al Marii Treceri.

Titlul romanului este simbolic, ambivalent, făcând referire la instrumentul prin care se realizează *hamartia* (vina tragică), dar se înfăptuiește și acțiunea reparatorie (pedepsirea vinovaților). Pe de o parte, baltagul este arma cu care e omorât Nechifor Lipan, dar cu care e pedepsit și Calistrat Bogza, potrivit unei străvechi legi a talionului. Pe de altă parte, baltagul comandat de Vitoria, sfințit de părintele Dănilă și purtat de Gheorghiță rămâne imaculat, ca simbol al inițierii flăcăului: „unealta magică și simbolică însușită de răufăcători și recucerită de erou" (Z. Sângeorzan).

Romanul are o **structură clasică**, prin dispunerea cronologică, lineară a evenimentelor. În cadrul celor șaisprezece capitole se pot delimita trei secvențe narative: așteptările dilematice ale Vitoriei și hotărârea ei de a porni la drum (primele șase capitole), refacerea călătoriei lui Nechifor (capitolele șapte-treisprezece), demascarea și pedepsirea răufăcătorilor, săvârșirea „ritului de trecere" (ultimele trei capitole). **Tehnica narativă a înlănțuirii** asigură desfășurarea logică și cronologică a evenimentelor. **Subiectul** se ordonează pe schema mitului „marii treceri" dinspre viață spre moarte – metafora timpului în spirală.

Relațiile spațio-temporale determinabile configurează o geografie literară și susțin cele două planuri (mitic și realist) ale romanului. Cea mai mare parte a acțiunii se desfășoară în satul Măgura Tarcăului, topos matrice al existenței milenare. În afara acestui spațiu-matrice al spiritualității vechi există o lume necunoscută. Prin toponime se conturează itinerarul lui Nechifor Lipan. Încadrarea temporală este însă vagă, conferind narațiunii tonalitatea mitului. Reperele temporale se înscriu mai degrabă în ritmurile sempiterne ale calendarului bisericesc și ale naturii (Sfântul Andrei, Postul Crăciunului, Boboteaza, zilele de miercuri și vineri).

În acord cu viziunea mitică, **incipitul romanului** reiterează o legendă sociogonică, o povestire alegorică despre rostuirea neamurilor, spusă de Nechifor Lipan „pe la nunți și cumătrii" (semnul rostirii ritualice, întemeierea lumii prin cuvânt). Vocea bărbatului răzbate, ca un ecou stins, doar în conștiința intimă a Vitoriei. Sensul acestei istorisiri – viața muntenilor nu este deloc ușoară – conotează încercările continue ale vieții. Pentru a face față greutăților, Dumnezeu nu le poate da oamenilor de la munte „decât o inimă ușoară". *Logosul* poveștii, auzită de la „un baci bătrân, care fusese jidov în tinerețǎ", concentrează sensul înțelepciunii ancestrale, descoperirea luminii spirituale. Alegoria anticipează destinul tragic al lui Nechifor, călătoria neobișnuită a Vitoriei, care, din iubire, pornește în lunga aventură a revelării adevărului. Tot de la Nechifor mai știe soția și „alte vorbe adânci" care i-au sădit în suflet credința în fatalitate: „Nimeni nu poate sări peste umbra lui".

Visul arhetipal al muntencei o îndeamnă să afle dacă „Lipan s-a înălțat în soare ori a curs pe o apă". Semnele onirice anticipează destinul tragic al bărbatului. Destinul și fatalitatea se îngemănează în interpretarea semnelor și a viselor.

Secvența coborârii în râpa de sub Crucea Talienilor, semnificativă pentru metamorfoza flăcăului (erou de bildungsroman), concretizează viziunea mitică. Inițierea tânărului în „treptele lumii" (Al. Paleologu) se săvârșește sub îndrumarea unei femei, mama sa, contrar practicilor ancestrale unde mentorul este un factor masculin. Vitoria preia rolul lui Isis, zeița din mitul egiptean, care își inițiază fiul (pe Horus) în științe oculte, precum cosmogonia, migrația sufletului, arta sacră, medicină etc. Lăsându-l pe Gheorghiță singur într-o prăpastie pustie să vegheze rămășițele tatălui său, Vitoria îl pregătește pe tânăr pentru inițierea virilă – moartea ființei profane anterioare și coborârea *ad inferos*, pe verticala lumii, asemenea lui Enea (eroul *Eneidei*, care descinde în moarte pentru a cere sfaturi de la umbra tatălui său, Anchise). Animalul psihopomp (= câinele Lupu) ajută la găsirea osemintelor lui Nechifor (= Osiris răpus de Seth și aruncat în apele Nilului).

În ipostaza de inițiator, Vitoria devine altă ființă, văzută prin ochii lui Gheorghiță, surprins de metamorfoza suferită: „Și maică-sa asta s-a schimbat. Se uită numai cu supărare și parcă i-au crescut țepi de aricioaică". Rolul lui Gheorghiță în acțiune este subordonat mamei, el fiind încă imatur, dar capabil să își asume treptat rolul important în cadrul familiei, urmaș demn al tatălui său. De aceea lui îi revin gesturile finale decisive: „Râzând, nevasta trecu feciorului baltagul [...] împins de alt țipăt al femeii, feciorul mortului simți în el crescând o putere mai mare și mai dreaptă decât a ucigașului".

Baltagul păstrează în subtext „o temă simbolică, legată de unul dintre marile mituri ale umanității" (Al. Paleologu). Pe o intrigă de roman polițist se dezvoltă sensuri mitice și se ilustrează aspecte ale unei lumi patriarhale.

****

Vitoria Lipan ilustrează tipul femeii de la munte, „frumoasă și iubeață", care evoluează de la tipicitate la individualitate prin călătoria săvârșită în numele unei datorii morale, asemănată de criticul literar Perpessicius cu Antigona, eroina tragică ce nu-și găsește liniștea până ce nu împlinește ritualul înmormântării fratelui său, Polinice. Prin spiritul său justițiar și puterea interioară pe care o afirmă în misiunea ei vindicativă, Vitoria apare ca un „Hamlet feminin", după aprecierea exegetului G. Călinescu. Asemenea unei Penelope, eroina romanului *Baltagul* așteaptă *torcând* împlinirea destinului, chiar dacă întârzierea soțului pare nejustificată.

Personajul se dezvăluie cu ajutorul onomasticii semnificative care anunță triumful misiunii justițiare. Protagonista face parte din categoria celor tari, stăpâni pe destinul lor. Soție de oier înstărit și mamă autoritară, munteanca se dovedește a fi o femeie puternică, statornică în misiunea ei („N-am să mai am hodină pân'ce l-oi găsi pe Nechifor"). Cu această forță interioară, Vitoria este purtătoare de suflu tragic, asemenea marilor eroi ai literaturii universale.

Caracterizarea directă realizată de narator și de alte personaje completează imaginea eroinei. Detaliul semnificativ al portretului fizic („Ochii ei căprii, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului, erau duși departe") o surprinde într-un moment de meditație, cu gândul la soțul înstrăinat. Naratorul reliefează frumusețea păstrată la cei patruzeci de ani: „Nu mai era tânără, dar avea o frumusețe neobișnuită în privire". Tot prin caracterizare directă o prezintă și Gheorghiță care îi admiră inteligența: „Mama asta trebuie sa fie fărmăcătoare, cunoaște gândurile omului".

Portretul moral al personajului feminin se conturează prin **caracterizarea indirectă**, Vitoria se impune printr-o inteligență ieșită din comun, știind să culeagă informații despre bărbatul dispărut, să pătrundă în mintea și sufletul oamenilor pentru a afla adevărul despre moartea soțului său. E vicleană la nevoie, stăpânind arta diplomației și a intuiției. Vorbele sale îi dovedesc înțelepciunea: „Toate pe lume asta arată ceva".

Dialogul relevă trăsăturile eroinei, căci, în discuția cu părintele Dănilă, Vitoria își deschide sufletul, mărturisindu-și iubirea pentru soț, credința în dragostea

lui, dar și durerea ascunsă în adâncul inimii, căci întârzierea mult prea mare este semn că i s-a întâmplat ceva: „Știe că-l doresc și nici eu nu i-am fost urâtă. (...) Durerea-i la mine și socotelile acestea numai eu le fac noaptea, când îs singură trează ș-aud numai greierul din vatră".

****

Gheorghiță este un personaj secundar, reprezentativ pentru tânăra generație, fiul lui Nechifor și al Vitoriei, rod al dragostei lor din tinerețe. Statutul moral al flăcăului se conturează treptat prin procedee ale caracterizării indirecte, acesta fiind surprins în ipostaza de neofit care va trebui să se maturizeze pentru a prelua îndatoririle de cap al familiei. În acest fel, *Baltagul* devine o scriere de tip bildungsroman, urmărind formarea personalității unui tânăr prin experiențe de viață.

Vitoria este însoțită în căutarea mortului de fiul său, Gheorghiță, **ipostază mitologică a lui Horus**, dar și de Lupu, câinele cu rol psihopomp, păzitor și călăuzitor al sufletului după moarte. La îndemnul Vitoriei, Gheorghiță poartă cu sine un instrument magic, ca simbol al inițierii sale virile. Este vorba despre baltagul comandat de Vitoria, sfințit de părintele Dănilă, care va rămâne pur, imaculat, pentru că pedepsirea vinovaților se va face chiar cu arma uciderii.

Rolul lui Gheorghiță în acțiune este subordonat mentorului, flăcăul fiind încă imatur. Chiar dacă nu a rezistat încercării până la sfârșit – coborârea în râpă (*ad inferos*) pentru a veghea osemintele tatălui, fiind cuprins de spaimă, proba este validată, iar băiatul se va dovedi destoinic în momentele finale ale misiunii vindicative și răscumpărătoare, rolul de a-i pedepsi pe vinovați revenindu-i lui Gheorghiță. De aceea lui îi revin gesturile decisive: „Râzând, nevasta trecu feciorului baltagul [...] împins de alt țipăt al femeii, feciorul mortului simți în el crescând o putere mai mare și mai dreaptă decât a ucigașului".

În sinteză, Mihail Sadoveanu a construit un personaj complex, reprezentativ pentru tipul femeii de la munte ce iese în lume pentru a-și îndeplini scopul. În misiunea ei justițiară, Vitoria prezintă similitudini cu personaje din literatura universală purtătoare de suflu tragic.

6. G. Călinescu, *Enigma Otiliei*

Romanul realist, de factură balzaciană

Contextul creației:

► perioada interbelică înregistrează un eclectism al formulelor narative: *proustianism, gideism, balzacianism, tolstoianism* etc.;

► **G. Călinescu (1899–1965)**, personalitate prodigioasă a culturii române, nu aderă prin concepţiile sale estetice la viziunea altor contemporani;

► *Enigma Otiliei*, apărut în 1938, este un roman „cu teză", construit la modul polemic, în care „realismul, balzacianismul şi obiectivitatea au devenit program estetic" (N. Manolescu).

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► romanul păstrează o anumită proporţie între *tradiţie* şi *modernitate*;

► pare a demonstra postulatul călinescian al „analizei în stare de retortă";

► se întemeiază pe ideea pluralismului estetic, asimilând elemente clasice, romantice, naturaliste, având certe deschideri către modernitate;

► în toată această sinteză, filiaţia realist-balzaciană are ponderea cea mai semnificativă;

► problematica morală este dublată prin modalitatea unei fine observaţii sociale și, pe alocuri, psihologice;

► romanul polifonic (M. Bahtin) este rezultatul complex al juxtapunerii mai multor voci narative.

Viziunea artistică/despre lume:

► este în esenţă critică, pornind de la ideea că eroziunile tot mai adânci ale spiritului burghez, decadent sunt ireversibile;

► *condiţia umană* este surprinsă în dinamica ei interioară, dominată de instinctul rapacităţii şi al parvenirii;

► impresia de real este susţinută prin crearea unor veritabile „felii (zoliste) de viaţă" sau întocmirea unor „fişe" de observaţie.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► prin supratemă, romanul surprinde existenţa societăţii burgheze de la sfârşitul impresionantei „La Belle Époque";

► aria tematică și motivică se centrează pe *istoria unei moșteniri* și aduce în prim-planul observației un conflict de natură succesorală;

► tema parvenirii și cea a paternității implică un conflict de natură etică;

► tema erosului adolescentin (iubirea) angajează un conflict identitar;

► este descrisă condiția orfanului, interesul acordat *banului* ca valoare a lumii capitaliste este semnificativ;

► titlul inițial (*Părinții Otiliei*) oglindea, extrem de veridic, ideea balzaciană a paternității, însă este metaforizat ulterior, devenind *Enigma Otiliei*;

► accentul este deplasat astfel pe unul dintre personajele centrale care se înscrie simultan „în Eternul feminin și în clipă" (C. Ciopraga);

► structura amplă trasează trei mari linii directoare interferente:

- planul-cadru este configurat ca monografie a Bucureștiului antebelic → *citadinismul* promovat de E. Lovinescu;
- planul epic central ordonează relațiile dintre familiile Tulea și Rațiu → competiția pentru moștenirea lui Costache Giurgiuveanu;
- planul epic secundar urmărește idila adolescentină dintre Felix Sima și Otilia Mărculescu, surprinși în devenirea lor spirituală → roman al *educației sentimentale*;

► compoziția romanului însumează douăzeci de capitole compacte, dispuse conform principiului cronologic;

► tehnicile de construcție a subiectului sunt simetria narativă incipit-final, circularitatea, contrapunctul etc.;

► arta narativă cumulează procedee variate: „ochiul estetului" (N. Manolescu) limitează omnisciența creatoare, dialogul dramatizează considerabil narațiunea, descrierile sunt minuțioase, limbajul eroilor este mijloc de individualizare, portretul atinge valori clasice, analiza psihologică este desăvârșită.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► intrarea în universul ficțiunii se face prin tehnica cinematografică a cercurilor concentrice → restrângerea treptată a cadrului dinspre general către particular, dinspre exterior către interior;

► după descrierea ambianței citadine, reuniunea de familie din salonul casei „gotice" a lui Costache Giurgiuveanu pretextează mizanscena personajelor (Costache, Aglae, Pascalopol, Otilia etc.);

► sunt întocmite „fișe" detaliate de observație și se prefigurează conflicte latente;

► naratorul își declină competența în favoarea personajului-reflector Felix Sima, căruia îi atribuie rolul de observator critic;

► considerat un intrus („Aici nu stă nimeni, nu cunosc"), tânărul se confruntă cu inospitalitatea „casei cu molii", cu răutatea gratuită a Aglaei, cu statutul defavorizat derivat din condiţia de orfan („N-am ştiut: faci azil de orfani");

► o altă secvenţă semnificativă este descrierea morţii bătrânului rentier avar Costache Giurgiuveanu, care îmbracă forma unui spectacol grotesc, regizat cu scopul de a surprinde personajele în cele mai fine nuanţe caracterologice;

► când bătrânul agonizează în urma celui de-al doilea atac de apoplexie, Aglae ia militărește în stăpânire întreaga locuință, în timp ce „pungașul" Stănică Rațiu sustrage pachetul cu bani, spre stupefacția bătrânului care-și dă obștescul sfârșit.

Concluzii:

► *Enigma Otiliei* rămâne o puternică frescă realistă a societății burgheze de la începutul secolului XX;

► romanul înfățișează o veritabilă *umanitate canonică* pervertită moral prin puterea mistificatoare și dezumanizantă a banului;

► în mijlocul acestei lumi gregare, iubirea rămâne printre singurele modalități de exaltare a ființei.

****

Sub influența tezelor modernismului formulate de E. Lovinescu, privind *sincronizarea* cu literatura europeană, perioada interbelică se înscrie într-o evoluție organică, înregistrând un eclectism al formulelor narative: *proustianism, gideism, balzacianism, tolstoianism*. Personalitate prodigioasă a culturii române, **G. Călinescu (1899–1965)** nu aderă, prin concepțiile sale estetice, la viziunea altor contemporani, revitalizând, prin marile sale creații epice, „vârsta dorică" a romanului.

Apărut în 1938, *Enigma Otiliei* este un **roman „cu teză"**, construit în spirit **polemic**, în care „realismul, balzacianismul și obiectivitatea au devenit program estetic" (N. Manolescu), păstrând totuși o anumită proporție între tradiție și modernitate.

Romanul pare a demonstra postulatul călinescian al „analizei în stare de retortă", întemeindu-se pe ideea **pluralismului estetic**. Sunt integrate într-o formulă viabilă elemente clasice (personaje statice, construite pe o unică dominantă de caracter: *baba absolută*, fata bătrână, avarul, arivistul, senilul, sceleratul), romantice (elemente de bildungsroman, idila adolescentină, condiția orfanului, a străinului, antiteza ca procedeu în construcția personajelor: Felix vs Titi, Otilia vs Aurica, Pascalopol vs Aglae), naturaliste (factorul ereditar, patologia deviată), cu

certe deschideri către modernitate (statutul intelectualului în societate, citadinismul, deconvenționalizarea, indeterminarea personajului central, relativizarea portretelor). În toată această sinteză, filiația realist-balzaciană are ponderea cea mai semnificativă (problematica morală și observația socială, complexul tematic, cronotopul, omnisciența perspectivei narative, *tirania semnificativului*, mizanscena personajelor, umanitatea canonică, finalul închis).

„Roman polifonic" (M. Bahtin), *Enigma Otiliei* este rezultatul complex al juxtapunerii mai multor „voci" narative, deoarece omnisciența creatoare este limitată. **Viziunea despre lume** este în esență critică, pornind de la ideea că eroziunile tot mai adânci ale spiritului burghez, decadent sunt ireversibile. *Condiția umană* este surprinsă în dinamica ei interioară, dominată de instinctul rapacității și al parvenirii. Impresia de real este susținută prin crearea unor veritabile „felii (zoliste) de viață", prin instrumentarea unor „fișe" de observație a personajelor.

Prin **supratemă** se profilează existența societății burgheze de la sfârșitul impresionantei „La Belle Époque". Aria tematică și motivică este centrată pe istoria unei moșteniri, aducând în prim-planul observației un conflict de natură succesorală, deoarece „zeul căruia i se închină toți este banul" (H. de Balzac). Tema parvenirii și cea a paternității implică un conflict de natură etică, iar cea a erosului adolescentin (iubirea) angajează un conflict identitar. Este descrisă condiția orfanului, în timp ce interesul acordat *banului* ca valoare a lumii capitaliste este semnificativ.

Titlul inițial (*Părinții Otiliei*) oglindea extrem de veridic ideea balzaciană a paternității, însă este stilizat ulterior prin metaforizare, din rațiuni editoriale, devenind *Enigma Otiliei*. Accentul este deplasat astfel pe unul dintre personajele centrale care se înscrie simultan „în Eternul feminin și în clipă" (C. Ciopraga). Misterul unei vârste și chiar al vieții înseși este sugestia oferită de târzia reflecție a lui Felix, din final („Nu numai Otilia este o enigmă, ci și destinul însuși").

Structura narativă amplă trasează trei mari linii directoare care interferează. Un plan-cadru configurează monografic Bucureștiului antebelic, în acord cu *citadinismul* promovat de E. Lovinescu. Planul epic central ordonează relațiile dintre familiile Tulea și Rațiu și vizează competiția pentru moștenirea lui Costache Giurgiuveanu. Un plan epic secundar urmărește idila adolescentină dintre Felix Sima și Otilia Mărculescu, surprinși în devenirea lor spirituală, ca într-un roman al *educației sentimentale*.

Compoziția romanului însumează douăzeci de capitole compacte, dispuse conform succesiunii cronologice. Alte tehnici de construcție a subiectului sunt

simetria narativă a incipitului cu finalul, descris din perspectiva aceluiași Felix Sima, în conștiința căruia răsună ca un ecou stins cuvintele fatidice ale lui moș Costache: „Aici nu stă nimeni, nu cunosc", circularitatea și contrapunctul (mediul citadin este substituit în capitolul al VI-lea cu vastitatea Bărăganului, proiectat pe fundalul unei naturi primordiale).

Intrarea în universul ficțiunii „într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin timp înainte de orele zece" se face prin tehnica cinematografică a cercurilor concentrice, procedându-se la o restrângere treptată a cadrului, dinspre general către particular, dinspre exterior către interior. După descrierea ambianței citadine, **imaginea totalizantă a familiei** adunate în salonul casei „gotice" a lui Costache Giurgiuveanu pretextează introducerea în scenă a galeriei de personaje: Costache, Aglae, Pascalopol, Otilia, Aurica etc. **Naratorul heterodiegetic** întocmește „fișe" detaliate de observație pentru fiecare în parte și prefigurează conflicte latente. Competența diegetică este însă declinată în favoarea personajului-reflector Felix Sima, căruia i se atribuie rolul de observator critic. Considerat un intrus, tânărul absolvent de liceu, sosit de la Iași la București pentru a studia Medicina, se confruntă cu neprevăzutul, cu inospitalitatea „casei cu molii" și cu răutatea gratuită a Aglaei care îi reproșează lui moș Costache pe ton imperativ: „N-am știut: faci azil de orfani".

O altă **secvență semnificativă** este descrierea circumstanțelor morții rentierului avar Costache Giurgiuveanu, care îmbracă forma unui magistral spectacol grotesc, regizat cu scopul de a surprinde cele mai fine nuanțe caracterologice. Când bătrânul agonizează în urma celui de-al doilea atac de apoplexie, Aglae ia militărește în stăpânire întreaga locuință „cu toată banda", în timp ce „pungașul" Stănică Rațiu are drept obiectiv sustragerea pachetului cu bani, spre stupefacția bătrânului care-și dă obștescul sfârșit sub privirile lui impasibile.

Arta narativă cumulează procedee stilistice variate. Un „ochi al estetului" (N. Manolescu) limitează omnisciența creatoare, dialogul dramatizează considerabil narațiunea și îi dă un caracter reprezentabil, descrierile sunt minuțioase, limbajul eroilor este mijloc de individualizare, portretul atinge valori clasice, analiza psihologică este desăvârșită.

În sinteză, *Enigma Otiliei* rămâne o puternică frescă realistă a societății burgheze de la începutul secolului XX. Romanul înfățișează o veritabilă *umanitate canonică* pervertită moral prin puterea mistificatoare și dezumanizantă a banului. În mijlocul acestei lumi gregare, iubirea rămâne printre singurele modalități de exaltare a ființei.

****

În tabloul de figuri al romanului se disting zece **tipuri umane concurente**: rentierul avar, umanizat printr-o dragoste paternă (moș Costache), eternul feminin (Otilia), intelectualul, ambițiosul (Felix), aristocratul cu gusturi rafinate (Pascalopol), „baba absolută" (Aglae), senilul (Simion), debilul mintal, abulicul (Titi), fata bătrână (Aurica), arivistul demagog, sceleratul (Stănică Rațiu), dedublata (Olimpia).

Într-o desăvârșită viziune critică, prozatorul a imaginat **două categorii de personaje**, în funcție de felul în care ele se adaptează instinctual la realitate (Aglae, moș Costache, Titi, Aurica, Simion, Stănică, Olimpia) sau sunt capabile de a-și motiva actele, printr-o filosofie proprie de viață (Otilia, Felix și Pascalopol).

Iubita la modul ideal a lui Felix și la cel pragmatic a lui Pascalopol, **Otilia Mărculescu** nu este enigmatică, deși cei doi bărbați sunt induși în eroare de comportamentul ei contradictoriu. Pentru că îngemănează trăsături dintre cele mai contrare, de la modestie, inteligență, talent la superficialitate și chiar un anumit libertinism, ea apare cititorului ca un portret relativizat. Anamorfoza personajului se construiește din câteva puncte de vedere esențiale. Moș Costache vede în ea „fe-fe-fetița" care îi luminează bătrânețile, pentru rafinatul Pascalopol „liliala Otilie" este „o fată delicioasă, dar ciudată", imaturului Felix i se pare „o enigmă", pragmaticul Stănică o consideră „o fată care te ruinează", iar malițioasele Aglae și fiica ei, Aurica, văd în ea o „dezmățată" care „sucește mințile bărbaților".

Amestec paradoxal de candoare și maturitate, Otilia este singurul personaj *viu* în tot acest carusel cu măști al „casei cu molii", de aceea este iubită la modul viril de către Felix și la cel mai mult patern de către Pascalopol.

Otilia poate fi considerată o Evă în plină modernitate, pentru că fumează, este cochetă, studiază la Conservator, „răscolește valurile pianului" etc. „Dosarul de existență" pe care îl întocmește naratorul cuprinde o infinitate de date, dar cele mai lucide aprecieri derivă din autocaracterizare: „Sunt foarte capricioasă", „am un temperament nefericit", „sufăr când sunt contrariată".

Autorul nu face niciun efort de distanțare față de propriul personaj, susținând că Otilia este „eroina mea lirică, proiecția mea în afară". Parafrazând afirmația lui Flaubert, el va ajunge să declare că „Otilia c'est moi". („Esența realismului", 1965).

După moartea tutorelui său, Otilia găsește protecția necesară lângă maturul Pascalopol care cunoaște „revelația unei iubiri târzii" (M. Got). Dintr-o mare noblețe a

spiritului, bărbatul îi va reda în cele din urmă libertatea, înțelegând că este în fond „o chestiune de umanitate", așa cum îi mărturisește, în cele din urmă, lui Felix.

****

Cuplul **Felix Sima-Otilia Mărculescu** se întemeiază pe o profundă *afinitate electivă*, fiind o replică la fel de bine realizată a perechii Pip-Estella din *Marile speranțe* de Charles Dickens. Tânărul figurează tipologia intelectualului care se confruntă cu rapacitatea unei lumi gregare pe care o poate învinge doar prin ambiție și tenacitate.

Condiția de orfan îl defavorizează, dar nu-l împiedică să se afirme după război ca profesor universitar și să se căsătorească într-un „chip care se cheamă strălucit". Idila adolescentină cu „verișoara Otilia", consumată în cadre romantice, îl spiritualizează și maturizează, deopotrivă, deschizându-i orizonturi mai largi asupra vieții.

Încă din prima seară a sosirii lui la București, Otilia este singura care manifestă față de el o afecțiune tandră, dându-i un „sentiment inedit, demult presimțit", ba chiar mai mult contracarează pe cât posibil răutatea gratuită a Aglaei care îl privește ca pe un intrus și un posibil moștenitor al bătrânului.

Relația dintre cei doi evoluează de la prietenie și admirație la „noaptea solemnă" de „primăvară timpurie" când Otilia vine în camera lui Felix spre a-i dovedi că îl iubește dezinteresat, fapt confirmat ulterior și de Pascalopol, în discuția celor doi din compartimentul de tren („te-a iubit foarte mult și mi-a spus că, dacă ar ști că suferi, nu s-ar da înapoi de a mă înșela cu dumneata").

În dimineața zilei imediat următoare, Otilia îl părăsește pe Felix și pleacă alături de Pascalopol la Paris, lăsându-l pe tânăr într-o dilemă existențială. După două săptămâni, mesajul „Cine a fost în stare de atâta stăpânire de sine e capabil să învingă și o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor", primit pe o carte poștală, pune capăt revelatoarelor contradicții.



7. Marin Preda, *Moromeții*

Romanul realist, postbelic

Contextul creației:

► **Marin Preda (1922–1980)** aderă la seria romanelor „obsedantului deceniu", făcând dovada vocației unui prozator realist autentic;

► roman al memoriei, *Moromeții* tinde să recupereze în ficțiune o lume irevocabil pierdută în dimensiunea ei reală;

► mărturisește că a avut intenția de a compune o veritabilă „comedie țărănească" → o „saga moromețiană";

► geneza romanului trebuie căutată în volumul de nuvele *Întâlnirea din pământuri* (1948) → prefigurează motive, situații, personaje.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► neorealismul postbelic (vol. I) și realismul socialist (vol. al II-lea) creează un adevărat *topos* literar → satul românesc din Câmpia Dunării;

► romanul se definește „polemic" (Ov. S. Crohmălniceanu) în raport cu proza de inspirație rurală de până atunci → propune un alt tip de țăran;

► observația socială și comportamentală este dublată prin modalitatea unei fine analize psihologice;

► recurge la o viziune omniscientă limitată prin intervenția personajelor-reflector (Ilie, Niculae) și a numeroșilor observatori (Scămosu, Parizianu etc.);

► relația incipitului cu finalul conferă primului volum o proiecție consonantă, fixând totodată un cronotop realist (= Câmpia Dunării, cu trei ani înaintea izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial);

► problematica timpului (= în aparență, „are cu oamenii nesfârșită răbdare" → neiertător în esență), tema familiei patriarhale, a destrămării;

► sunt decupate secvențe de o mare simplitate, dar sugestive prin forța lor evocatoare, de a reda pulsul vieții (= cina, doborârea salcâmului, secerișul etc.).

Viziunea artistică/despre lume:

► este tragică → în aproape o mie de pagini este descrisă istoria unei familii de țărani care cunoaște, de-a lungul unui sfert de secol, o adâncă și simbolică destrămare;

► marea teză ideologică a romanului → „libertatea individului în raport cu fatalitățile istoriei" (E. Simion);

► *moromețianismul* → atitudine general-umană, fundamentată pe un întreg sistem de valori (= demnitate, libertate de spirit, familie etc.).

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► arhitectură sferică → vol. I (1955) însumează trei părți narative ample care decupează scene de o mare simplitate: masa, tăierea salcâmului, discuțiile duminicale din poiana fierăriei lui Iocan, călușarii, secerișul etc.

► vol. al II-lea (1967) → recurge la regretabile concesii ideologice, zugrăvind o altă realitate, din optica noilor prefaceri sociale (cooperativizarea agriculturii);

► în pofida unei densități epice, în compoziția celor cinci părți narative predomină fragmentarismul, rezumatul sau colajul;

► limbajul valorifică registrul popular, dominanta stilistică a discursului fiind oralitatea (= aspectul de limbă vorbită imprimat textului scris);

► replicile savuroase ale personajelor, în special ale lui Ilie Moromete, ies din ficțiune pentru a invada realitatea („ca să se mire proștii", „ce, crezi că noi fătăm bani?").

Comentarea unor secvențe/episoade:

► în <u>volumul I</u>, episodul doborârii salcâmului este semnificativ și implică anumite conotații simbolice → desacralizarea unui mod patriarhal de existență;

► copacul, reper fundamental al comunității → *axis mundi* care unește cerul cu pământul, cosmicul cu teluricul, marchează începutul ireversibilului declin al familiei și al satului românesc antebelic:
- tăierea lui este amplificată de bocetele venite din cimitir care preiau funcția corului din tragedia antică;
- Moromete își motivează actul printr-o ironie exersată (= „ca să se mire proștii"), banii obținuți din vânzarea lemnului nefiind decât o soluție de compromis care scoate familia din impasul financiar;
- salcâmul rămâne „dublul vegetal al lui Ilie Moromete" (E. Simion);

► pentru <u>volumul al II-lea</u>, revelator este episodul în care Gheorghe, un chiabur suspectat de activități ilicite cu grâne, este urmărit pe câmp spre a fi interogat:
- țăranul preferă să se arunce de pe un podeț, în albia unui râu, decât să dea socoteală în fața anchetatorilor săi;
- este modul de legitimare a noii puteri politice, după model sovietic, aptă de a suprima orice manifestare care contravine directivelor oficiale.

Concluzii:

- *Moromeții* rămâne o autentică frescă a neantizării lumii țărănești;
- declinul ireversibil al acestei civilizații patriarhale → *mitografia* unei familii în care transpare iluzia unității.

****

Prin *Moromeții*, unul dintre marile titluri ale literaturii postbelice, **Marin Preda (1922–1980)** își confirmă vocația de prozator realist. *Roman al memoriei*, tinde să recupereze în ficțiune o lume irevocabil pierdută în dimensiunea ei reală. Prozatorul îi mărturisește lui Geo Bogza intenția de a scrie o veritabilă *comedie țărănească*, o *saga* moromețiană.

Geneza romanului trebuie căutată în volumul de nuvele *Întâlnirea din pământuri*, unde se prefigurează motive, situații și personaje din care transpare ideea fundamentală a creației sale – destinul țăranului român.

Moromeții aderă la seria romanelor „obsedantului deceniu" în care Marin Preda întemeiază un adevărat *topos* individualizat literar – satul românesc din Câmpia Dunării. Romanul se definește polemic (Ov. S. Crohmălniceanu) în raport cu alte proze de inspirație rurală. Dacă pentru Ion al Glanetașului pământul înseamnă demnitate socială și umană, pentru Ilie Moromete este un mijloc ce asigură unitatea și subzistența familiei („Pământul rămâne întreg, Paraschive, smintitule, acolo e munca voastră!").

Observația socială și comportamentală este dublată prin modalitatea unei fine analize psihologice, în timp ce perspectiva omniscientă, impersonală este limitată. Naratorul supraindividual nu mai poate explora în întregime dimensiunea interioară a personajelor sale. Intervenția unor reflectori ca Ilie, Niculae, uneori Catrina sau a informatorilor Ilinca, Scămosu, Parizianu apare, așadar, pe deplin justificată.

Marea **teză a romanului** ar putea fi „libertatea individului în raport cu fatalitățile istoriei" (E. Simion). Anticipată prin titlu, **tema familiei** patriarhale este urmărită ca ireversibil proces de disoluție, în contextul deruralizării satului românesc. În aproape o mie de pagini, într-o **viziune tragică** se descrie istoria unei familii de țărani din Câmpia Dunării care cunoaște, de-a lungul unui sfert de secol, o adâncă și simbolică destrămare.

Primul volum (1955) este proiectat după *ceasul* epocii interbelice, timpul „părând că are cu oamenii nesfârșită răbdare". Construite simetric, incipitul și

finalul conferă o proiecție consonantă. Evoluând de la aparență la esență, metafora timpului amintește de cuvintele cronicarului Miron Costin, pentru care „nu sunt vremurile supt om, ci bietul om supt vremi".

Arhitectura sferică însumează trei părți narative de o întindere inegală. Sunt decupate scene de o mare simplitate: masa țărănească, tăierea salcâmului, discuțiile din poiana fierăriei lui Iocan, plata *foncierii*, călușarii, secerișul.

Episodul doborârii salcâmului este semnificativ și implică anumite conotații simbolice, trimițând către desacralizarea unui mod patriarhal de existență. Copacul, reper fundamental al comunității, un *axis mundi* care unește cerul cu pământul, cosmicul cu teluricul, marchează începutul declinului familiei și al satului românesc antebelic. Tăierea lui este amplificată de bocetele venite din cimitir care preiau funcția corului din tragedia antică. Moromete își motivează actul printr-o ironie abil exersată („ca să se mire proștii"), banii obținuți din vânzarea lemnului nefiind decât o soluție de compromis pentru a scoate familia din impasul financiar. Salcâmul rămâne „dublul vegetal al lui Ilie Moromete, destinul unuia fiind anticipat prin destinul celuilalt" (E. Simion).

În **volumul al II-lea** (1967) problematica este diferită. Romanul face regretabile concesii ideologice, zugrăvind noile prefaceri sociale. În compoziția celor cinci părți narative predomină fragmentarismul, rezumatul sau colajul. Revelatoare este **secvența** în care Gheorghe, un chiabur suspectat de activități ilicite cu grâne, este urmărit pe câmp spre a fi interogat. Țăranul preferă să se arunce de pe un pod, în albia unui râu, decât să dea socoteală în fața anchetatorilor săi. Este modul de legitimare a noii puteri politice după model sovietic, aptă de a suprima orice manifestare care contravine directivelor oficiale.

Limbajul valorifică registrul popular, dominanta stilistică a discursului fiind oralitatea, adică aspectul de limbă vorbită imprimat textului scris. Replicile savuroase ale personajelor, în special cele ale lui Ilie Moromete, ies din ficțiune pentru a invada realitatea (Nilă află că salcâmul a fost tăiat „ca să se mire proștii").

Esențial pentru definirea **viziunii despre lume** a lui Marin Preda este conceptul numit morometianism. În această atitudine general-umană se reflectă complicațiile sufletului țărănesc, contemplația, gustul politicii, libertatea de spirit, plăcerea vorbei etc.

Pe cale de consecință, *Moromeții* rămâne o autentică frescă a neantizării lumii țărănești, surprinsă la cumpăna dintre un timp și un răstimp. Civilizația patriarhală va cunoaște astfel declinul ei ireversibil.

****

Categoria literară a *personajului* cunoaşte prin eroii lui Marin Preda modifi-
cări dintre cele mai substanţiale. Pornind de la o „creaţie preexistentă” (Tudor
Călăraşu, tatăl său), autorul trece în ficţiune unde îl creează pe **Ilie Moromete**,
personajul-conştiinţă (M. Ungheanu) al cărţii, simbolizând „lumea ţărănească în
valorile ei durabile” (E. Simion).

Critica literară a văzut în el ţăranul-filosof, cu o inteligenţă ascuţită, de o
complexitate psihologică aparte. În acest sens stă drept mărturie arta disimulării
care pentru el nu se traduce numai prin simplă reacţie defensivă. Disimulându-şi
comportamentul, ţăranul îşi apără în fond propria libertate interioară. Semni-
ficativă în acest sens este comedia jucată în faţa agenţilor fiscali responsabili
cu încasarea ***foncierii***, care îi stricaseră bucuria senină a unei zile de duminică.
După ce le ignoră prezenţa, o strigă supărat pe Catrina, plecată la biserică, i se
adresează unui Paraschiv inexistent, ca mai apoi să le dea celor doi un răspuns
dezarmant: „Ce să-ţi fac eu dacă n-am? De unde să dau? N-am!”. Ulterior, in-
tervine resemnat: „Ia ici o mie de lei şi mai discutăm noi! Ce, crezi că noi fătăm
bani?”.

Personaj dinamic, portretizat în mişcare, în **poiana fierăriei lui Iocan** spiri-
tul moromeţian îşi află voluptăţile lui depline: mirajul politicii, plăcerea vorbei,
puterea contemplaţiei. În mijlocul acestor „adunări liniştite” nu poate sta decât
un actor desăvârşit ca Ilie Moromete. Ierarhiile sociale se trasează de la sine,
spectacolul comediei umane este autentic. Logica ţărănească tinde să încadreze
realitatea în tiparele satului de câmpie (regele care iese primăvara cu plugul la
arat). „Esopul dunărean” (M. Mincu) al lui Marin Preda este şi aici personajul
unei proze superioare. Construită în contrapunct, secvenţa întâlnirilor dumini-
cale se va relua, spre final, însă din figura lui Moromete cel de altădată, senior
al câmpiei, nu va mai rămâne decât o efigie – chipul modelat în lut de prietenul
Din Vasilescu.

Odată cu trecerea timpului, Moromete se adaptează noilor realităţi sociale.
Gustul pentru politică nu dispare, însă actorul şi regizorul de altădată sunt în-
locuiţi treptat de un spectator. Sătulă de suceala omului său, Catrina îl pără-
seşte şi se mută în vale la Alboaica. De la înălţimea celor optzeci de ani, în
pragul morţii îi mărturiseşte cu luciditate doctorului că „totdeauna a dus o
viaţă independentă”, deoarece nu a abdicat niciodată de la principiile propriei
filosofii de viaţă.

****

Pe măsură ce figura paternă se demitizează, în volumul al II-lea o prezență tot mai activă devine **Niculae**, convertit la „noua religie a binelui și a răului" de către prietenul său notar. Traiectoria acestui „mare singuratic" este configurată prin câteva repere fundamentale: obținerea premiului I, înscrierea la școala activiștilor de partid de la Pălămida, cariera de inginer horticultor.

Ambii traversează drame identitare, generate de locul și rostul omului în lume. Moromete consideră că adevăratul eșec al fiului este adeziunea la cauza comunistă de care și el se face responsabil, când îl ironizează spunându-i că școala nu aduce niciun „beneficiu".

Înstrăinat de familie ca să-și caute eul, Niculae ajunge acasă abia după moartea bătrânului țăran. Romanul se încheie cu o **secvență onirică** de mare tensiune epică. Reiterând simbolic parabola biblică a întoarcerii fiului rătăcitor, cei doi se împacă în visul arhetipal al băiatului, căruia i se transferă, ereditar, valorile *morometianismului.*

8. *Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie* (roman împotriva memoriei)

Romanul realist, postmodern

Contextul creației:

► literatura postmodernă a „întunecatului deceniu literar nouă" (R. G. Țeposu) recuperează *neomodernismul, antimodernismul, postavangardele*;

► prozatorii „generației optzeci" → obiective de referință: discreditarea tradiției și a tot ce este supus convenționalului;

► **Mircea Nedelciu (1950–1999)** → „liderul incontestabil al generației textualiste" (E. Simion), trecând drept promotor al revitalizării prozei noastre postbelice;

► *Zmeura de câmpie*, subintitulat *roman împotriva memoriei* apărut în 1984 → cea de-a doua „vârstă" a creației nedelciene.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► metodele narative postmoderne → autobiograficul, fragmentarismul, intertextualitatea, colajul, pastișa, metaficțiunea, ludicul;

► proza contemporană ignoră convenția genurilor și nu mai urmărește să producă opere foarte coerente → desacralizarea ficțiunii;

► *textualismul* anilor '80 (= direcție a postmodernismului care promovează o literatură a experimentului, a deconstrucției) alătură experimentul cu fabulația → cronologii încâlcate, mai multe *voci* ale enunțării, citat și colaj, interpelarea frecventă a cititorului;

► literatura devine un *câmp de cuvinte* → topos estetic unde interferează ficțiunea cu documentul, creația cu analiza, rutina cu extravaganța.

Viziunea artistică/despre lume:

► echivalează romanul cu o formă de proză scurtă → autorul încearcă să obțină o imagine semnificativă asupra realității pe care o descrie;

► reflectă o privire lucidă asupra condiției umane în genere, formulată în tetrada „oameni–obiecte–nume–povești".

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► *metaromanul* (= romanul *despre* roman) postmodern are drept miză recompunerea secvențială a realității din cuvinte;

► lumea *textualizată* organizează alfabetic materia epică, pornind de la „A" („autobuz") şi ajungând la „Z" („zaţ") → „lumea ca dicţionar" (E. Zaharia-Filipaş);

► titlul figurează un *arhetip*, fiind legat de o *imagine* simbolică *cu care începe lumea* → tufele de zmeură;

► acest laitmotiv al romanului metaforizează inadaptarea individului, copilăria ratată, dezrădăcinarea şi înstrăinarea omului în lume;

► tema căutării identităţii se grefează pe realitatea lumii distopice de după război → se configurează un *puzzle* biografic;

► în subsidiar, se distinge o temă a *povestirii* şi a *povestitorului* → un epos oriental ca al celor „o mie şi una de nopţi";

► compoziţia se întemeiază pe fragmentarism → colaj de documente ce reuneşte istorii personale, corespondenţă, un scenariu cinematografic, depoziţii judiciare, citate;

► utilizarea ultramodernei persoane a II-a în discurs implică anumite variaţii de perspectivă → obiectivul este „contestarea naratorului omniscient";

► convenţia literară a *personajului* e trucată, refuzându-se orice construcţie canonică → „fiinţa de hârtie" (R. Barthes) înlocuită cu „omul de carton";

► limbajul cunoaşte esenţiale modificări de paradigmă → „traficanţii" de istorii instrumentează oralitatea discursului.

Comentarea unor secvenţe/episoade:

► în încercarea de a-şi reconstitui genealogia, personajele sondează trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, fără prea mult succes;

► un caz aparte este cel al lui Zare Popescu, cel care eşuează lamentabil, de mai multe ori, ratând admiterea la Universitate:

- pasiunea pentru etimologii şi „modul foarte special de a gândi onomastica românească" echivalează cu o manieră de sondare biografică;
- tânărul enunţă o foarte personală definiţie a istoriei, schematizată în tetrada „oameni–obiecte–nume–poveşti" pe care o şi demonstrează în corespondenţa cu Valedulcean, fostul său profesor;

► o situaţie oarecum similară este cea a pedagogului Radu A[nton] Grinţu care are drept ideal cariera de regizor:

- acesta va compune la un moment dat un scenariu de „Bildungsfilm" ai cărui eroi sunt chiar protagoniştii romanului;
- lungile disertaţii ale celor doi prieteni se grefează pe teoriile fascinante ale lui Zare despre arheologia lingvistică, despre mecanismul războiului şi al istoriei, despre imaginara spirală trecut-prezent.

Concluzii:

▸ romanul ia în răspăr mai toate convențiile majore ale realismului, fiind un interesant caz de metaficțiune postmodernă;

▸ prin *Zmeura de câmpie*, un *textualist* ca Mircea Nedelciu câștigă astfel pariul literar al generației sale.

****

Literatura postmodernă a „întunecatului deceniu literar nouă" (R. G. Țeposu) recuperează *neomodernismul, antimodernismul, postavangardele*. Prozatorii „generației optzeci" în curs de afirmare au drept obiective de referință discreditarea tradiției și a tot ce este supus convenționalului.

Mircea Nedelciu (1950–1999) rămâne „liderul incontestabil al generației textualiste" (E. Simion), trecând drept promotor al revitalizării prozei noastre postbelice. După volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară*, *Zmeura de câmpie*, subintitulat *roman împotriva memoriei* (1984), deschide cea de-a doua „vârstă" a creației epice.

Postmodernismul angajează metode narative diverse, cum ar fi inserția autobiograficului, fragmentarismul, intertextualitatea, colajul, pastișa, ludicul sau metaficțiunea. Proza contemporană ignoră convenția genurilor și nu mai urmărește să producă opere foarte coerente, ceea ce conduce inevitabil la o adevărată desacralizare a ficțiunii.

Textualismul anilor '80 este una dintre direcțiile postmoderniste prin care se promovează o literatură a *deconstrucției*, alăturând ostentativ experimentul cu fabulația. Rezultă astfel cronologii încâlcate, existența a mai multe *voci* ale enunțării, tehnica citatului și a colajului, interpelarea frecventă a cititorului care ia parte la actul în sine al scrierii romanului („Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înțelegerea mesajului"). Literatura devine un câmp de cuvinte, topos estetic unde interferează ficțiunea cu documentul, creația cu analiza, rutina cu extravaganța.

Viziunea despre lume pornește de la premisa că romanul este o formă de proză scurtă, autorul încercând să obțină o imagine semnificativă asupra realității pe care o descrie. O lucidă privire asupra condiției umane în genere este exemplificată prin modul de a gândi al personajelor Zare Popescu, Gelu Popescu și Radu A[nton] Grințu care trebuie să asambleze puzzle-ul biografic spre a da un sens propriei existențe.

Metaromanul, adică romanul despre scrierea unui roman, demontează mecanismul intern de producere a textului, având drept miză recompunerea

secvențială a realității din cuvinte. „Lumea ca dicționar" (E. Zaharia-Filipaș) organizează alfabetic materia epică, pornind de la litera „A" de la „autobuz" și terminând cu „Z" de la „zaț", termen din limbajul tipografic, deși ar putea să vină la fel de bine și de la „zmeură".

Titlul simbolic figurează un arhetip, fiind legat în incipit de „imaginea cu care începe lumea" și cu care, de altfel, romanul se și sfârșește – „zmeura înflorită la începutul lui mai". Motiv itinerant, tufele de zmeură metaforizează contextual inadaptarea individului, copilăria ratată, dezrădăcinarea și înstrăinarea omului în lume. În acest sens, parabola biblică a fiului rătăcitor se reiterează, de pildă, prin destinele celor trei. Cel mai probabil, sintagma „împotriva memoriei" semnalează o formulă narativă trucată.

Tema căutării identității se grefează pe realitatea lumii distopice de după război. În subsidiar, se distinge o temă a povestirii și a povestitorului, care dă romanului aspectul unui epos oriental, modelul exemplar de povestitor fiind Șeherezada („P. Cât timp povestim, război nu va fi!").

Compoziția se întemeiază pe un fragmentarism amplificat, colaj de documente ce reunește istorii personale, corespondență, un scenariu cinematografic, depoziții judiciare, citate. „Contestarea naratorului omniscient" implică utilizarea în discurs a ultramodernei persoane a II-a și anumite **variații de perspectivă narativă** („În toată această descriere am urmat tot timpul punctul de vedere al lui Grințu").

„Lumea care se dizolvă-n **limbaj**" (M. Cărtărescu) cunoaște esențiale modificări de paradigmă, prin intervențiile repetate ale așa-numiților „traficanți" de istorii, unele asumate, cele mai multe de colportaj. Toți instrumentează cu mare abilitate oralitatea discursului, terorizându-și auditoriul cu câte-un „potop de vorbe".

În încercarea de a-și reconstitui genealogia, personajele sondează trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, de cele mai multe ori fără prea mult succes. O **situație** aparte este cea a lui Zare Popescu, cel care eșuează lamentabil, de mai multe ori, ratând admiterea la Universitate. Pasiunea pentru etimologii („Topor vine din slavă și este numai unealtă, nu și armă") și modul foarte special de a gândi onomastica românească echivalează cu o manieră de sondare biografică. Tânărul enunță o foarte personală definiție despre „mersul lucrurilor în istorie", schematizată în tetrada „oameni–obiecte–nume–povești" pe care o și demonstrează în corespondența cu Valedulcean, fostul său profesor.

Într-un **context** oarecum similar se află și pedagogul Radu A[nton] Grințu care are drept ideal cariera de regizor, ținând în acest sens un „caiet de regie". Acesta va compune la un moment dat un scenariu de „Bildungsfilm" ai cărui eroi

sunt chiar... protagoniștii romanului. Lungile disertații ale celor doi prieteni se grefează pe teoriile fascinante ale lui Zare despre arheologia lingvistică, despre mecanismul războiului și al istoriei, despre imaginara spirală trecut-prezent.

Pe cale de consecință, romanul ia în răspăr mai toate convențiile majore ale realismului, fiind un interesant caz de metaficțiune postmodernă. Prin *Zmeura de câmpie*, un textualist ca Mircea Nedelciu câștigă astfel pariul literar al generației sale.

****

Convenția literară a *personajului* e jucată în travesti, refuzându-se orice construcție canonică. „Ființa de hârtie" (R. Barthes) a fost înlocuită în romanul lui Mircea Nedelciu cu „omul de carton". Cele mai reprezentative personaje apte de a figura condiția inadaptatului par a fi **Zare Popescu** și **Radu A[nton] Grințu.**

Cei doi au în comun statutul de orfani și o paternitate incertă, încercând să-și recompună pe cât posibil puzzle-ul biografic. „Între cei doi ar putea fi o legătură secretă, dar autorul acestor rânduri o ignoră deocamdată cu desăvârșire", după cum menționează insidios o voce din text. Alături de Gelu Popescu, cei trei sunt varietăți de *alter ego*-uri sau dedublări ale autorului.

Eroii lui Mircea Nedelciu își desfășoară existența sub semnul provizoratului, împărțindu-se între orfelinat, școală, unitate militară, șantier, hotel, navetă. Identitățile lor lacunare sunt pretexte ca autorul să își exprime interesul cu privire la psihologiile și comportamentele umane.

Deși dotat cu o inteligență speculativă, **Zare Popescu** ratează succesiv admiterea la Facultatea de Istorie și în incipitul cărții aflăm că este soldat. Tânărul improvizează teorii istorice fanteziste, foarte originale de altfel. El fusese tipul de elev care putea să ridice oricând probleme ingenioase profesorilor săi, de aceea îi și câștigă interesul lui Valedulcean, „eroul fără nume" cu care va coresponda până la sfârșitul vieții acestuia. La „modul foarte special de a gândi onomastica românească" se adaugă și pasiunea pentru etimologii, pe care nu ezită să o demonstreze „în lupta de idei", odată cu fiecare scrisoare pe care i-o trimite: „Caesar, porecla romanului care a instaurat monarhia, devine în germană *Kaiser* și în slavă *țar*". Cu privire la acest personaj, autorul lansează în final o bizară întrebare („Este Zare Popescu un personaj în „romanul" *Zmeura de câmpie*?"), sugerând caracterul improbabil al existenței sale livrești („Este posibil un asemenea personaj?") și lăsând să se înțeleagă că este rezultatul unor minusuri de construcție („S-ar putea să nu fie pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive").

Radu A[nton] Grințu, profesor stagiar, ulterior pedagog, aspiră la o carieră de regizor cinematografic. Traducând realitatea în imagini, va compune la un moment dat un scenariu de „Bildungsfilm" ai cărui eroi sunt tocmai protagoniștii romanului: „Așa a fost povestea, sau o fost altfel și dumneata vrei să-ți iasă filmu' ??", se-ntreabă, mai mult retoric, un anume personaj Mușu, în încercările de a-l iscodi pe „scenaristul" Grințu. Lungile disertații ale celor doi prieteni se grefează pe ipotezele fascinante ale lui Zare, despre mecanismul Războiului și al Istoriei, devenite adevărate suprapersonaje ale cărții.

De numele celui de-al treilea personaj, **Gelu Popescu**, fratele ipotetic al lui Zare, crescut și el tot la casa de copii, se leagă tema fundamentală a cărții: căutarea originii și aflarea identității. Lui îi încredințează Grințu ancheta de teren din satele de câmpie, spre aflarea antecedentelor părinților care presupune o explorare a arborelui genealogic pe nisipuri tot mai mișcătoare. Gelu este apostolul trimis în lume să cerceteze, să afle, să descopere. Va întocmi „Raportul final al «comisiei Gelu Popescu»", în care va nota propriile concluzii.

II. EVOLUȚIA POEZIEI LIRICE → CURENTE LITERARE/ ORIENTĂRI ESTETICE ÎN SECOLELE XIX–XX

1. Mihai Eminescu, *Luceafărul*

Romantismul vizionar

Contextul creației:

► considerat *ultimul mare poet romantic european*, **Mihai Eminescu (1850–1889)** anunță sensibilitatea acosmică a secolului XX;

► *Eminescu și poeziile lui*, studiul critic semnat de Titu Maiorescu → fixează în efigie portretul geniului, inaugurând o vastă exegeză;

► om al timpului modern → ilustrează „direcția nouă" promovată de societatea culturală „Junimea" și colaborează la revista „Convorbiri literare";

► revoluția de limbaj și de viziune are consecințe indeterminabile în timp → punctul genezic (= de origine) al poeziei române moderne.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► trecerea de la romantismul minor specific epocii pașoptiste → temele, motivele și simbolurile „romantismului înalt" (V. Nemoianu), al visului și al mitului;

► piesă a *triadei gnomice* (= alături de *Glossă* și *Odă* [în metru antic]), *Luceafărul* a fost publicat inițial în Almanahul Societății Literare Social-Academice „România Jună" (Viena, 1883) → reprodus ulterior în „Convorbiri literare" și reluat în singurul volum antum, *Poesii*;

► „poem al contrariilor reunite sub semnul universalității" (T. Vianu) → sinteză a marilor mituri lirice care nasc un ultim acord (= problematica geniului, iubirea, visul, cosmogonia, Creatorul, „recosmicizarea" ființei);

► poem epico-liric și dramatic, retortă (= amestec) a genurilor și a speciilor → meditație filosofică, alegorie și simbol, eglogă (= idilă construită pe dialog), pastel cosmic și teluric, elegie existențială, parabolă.

Viziunea artistică/despre lume:

► este structurată în funcție de anumite „modele cosmologice" (I. Em. Petrescu) → *platonician* (= universul privit ca ierarhie de sfere), *kantian*

(= pluralitatea lumilor, ideea de geneză continuă) și *relativist* (= contragerea spațiului și a timpului);

► influențată de gândirea lui Platon, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche → asimilarea unor concepții filosofice (= noțiunea de *arhetip*, voința oarbă de a trăi, tristețea metafizică, detașarea apolinică ≠ trăirea dionisiacă);

► esența tragică a vieții (= suferința, tristețea, renunțarea etc.) este filtrată printr-o autentică sensibilitate romantică.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► geneza poemului are la bază *eposul* folcloric (= basm popular versificat) → pretext pentru meditația filosofică pe tema efemerității condiției umane;

► dimensiunea alegorică → glosarea pe marginea manuscrisului (= „Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles");

► spre deosebire de alți romantici din literatura universală (= Hölderlin, Keats), condiția geniului e figurată printr-un astru → Luceafărul = natură supraindividuală care tutelează „cu razele-i senine" destinul uman;

► personajele-simbol sunt *dedublări* ale poetului → „lirica măștilor" (T. Vianu);

► supratema lirică → drama faustiană a omului superior care nu se poate desăvârși decât prin iubire (= retras în sfera contemplației extatice);

► arhitectura clasică a poemului → fundamentată pe o antiteză structurală, tipic romantică (= interferența a două planuri: uman-terestru/universal-cosmic);

► patru tablouri organizate ca scenariu inițiatic → revelația onirică a fetei de împărat (= spațiul visului), invocarea astrului, cele două metamorfoze, zborul cosmic, dialogul cu Părintele creator, asumarea lucidă a eternității);

► limbajul figurativ este bazat îndeosebi pe sensuri, construcții metaforice (= „norocul", „gând purtat de dor" etc.) și *plasticizarea* imaginii (= „a chaosului văi", „ceru-ncepe a roti") → „scuturarea podoabelor" retorice (T. Vianu).

Comentarea unor secvențe/episoade:

► <u>primele șapte strofe</u> → uvertura poemului (= trecerea de la cotidian la universul estetic al operei de artă):

- formula „A fost odată..." → perspectivă mitică (= *in illo tempore*), introduce un timp sacru, *echinoxial* (= al echilibrului primordial);
- cele două „voci" lirice → aparțin unor universuri incompatibile;
- fata cu ascendență imperială → umanitate exemplară, portret singular (= superlativul arhaic și popular „O prea frumoasă fată");

- Luceafărul i se arată ca „steaua din oglinda visului" (P. M. Gorcea);
- orizontul uman (= castelul gotic) e integrat armoniei cosmice;

► tabloul I suprapune ambele planuri (= universal-cosmic/uman-terestru) → alunecarea din starea de veghe „în apele lustrale ale visului" (D. Flămând):

- sub privirile fetei , Luceafărul = spectru de raze → obiectul contemplației ei;
- experiența erotică repetabilă → se actualizează până ce „dorința-i gata";
- reveria cosmică → formă de comunicare hipnotică (= își visează sufletul sub forma complementului masculin, *animus* după C. G. Jung);
- urmarea în universul compensativ al „visului chimeric" (M. Cărtărescu);
- reflexia în oglinda apei (= „tremura-n oglindă") → formă de „narcisism cosmic" (G. Bachelard);
- invocarea astrului (= „Cobori în jos, luceafăr blând") → tentația realului (= „aspirația dinspre pământesc înspre divin și dinspre divin înspre pământesc" după Rosa del Conte);
- forța magică, *incantatorie* a cuvântului → întrupările stihiale ale Luceafărului (= primele două probe inițiatice din basm):
  - „neptunică" (= din cer și mare) → ipostaza *angelică*/portretul voievodal (= „Părea un tânăr voievod/Cu păr de aur moale");
  - „plutonică" (= din soare și noapte) → ipostaza *demonică*/portretul marmoreean (= „Pe negre vițele-i de păr/Coroana-i arde pare");
- impulsul de a „se stinge cu durere" → „crepuscul cosmic" (M. Mincu);
- vibrația lirică prezentă în replicile celor doi → esență muzicală;
- fetei i se propune o metamorfoză → *ondină* (= vietate acvatică din mitologia scandinavă) în „palatele de mărgean" ale oceanelor;
- nu este dispusă să renunțe la condiția ei → dilema existențială ce polarizează cele două lumi: „sfera mea"/„cămara ta";
- „nașterea din păcat" → „voința oarbă de a trăi" (= ideea sacrificiului absolut, renunțarea la condiția imuabilă în schimbul „orei de iubire");

► tabloul al II-lea descrie exclusiv planul uman-terestru → configurat sub formă de eglogă:

- introduce un nou *actant*, pe Cătălin (= „copil din flori și de pripas");
- condiția astrală a Luceafărului ≠ condiția umană a pajului îndrăgostit;
- prelegere despre *ars amandi* (= arta de a iubi) → seducția (= amorul „din bob în bob") recurge la practica cinegetică (= „Cum vânătoru-ntinde crâng");
- Cătălin, un *Eros adolescent* (= proiecție exteriorizată a visului) → privește iubirea ca pe un „balet mecanic al gesturilor etern repetate" (P. M. Gorcea);

- *lamentoul* Cătălinei o delimitează de ipostaza ei onirică → fascinația unui absolut intangibil (= „Va rămânea departe...");
- finalul tabloului = schema epică din basmul lui Richard Kunisch → Luceafărul îi propune o evoluție pe *verticala* timpului (= „Te-oi duce veacuri multe"), în timp ce Cătălin pe *orizontala* spațiului (= „Hai ș-om fugi în lume");

► tabloul al III-lea aparține integral planului universal-cosmic → metafora *zborului icaric* (= „Creșteau a lui aripe") al Luceafărului, un *spiritus movens*:

- ascensiunea uranică → descrie legea emergenței (= traversează un mediu);
- „rătăcirea" în neantul cosmic → fascicol de lumină (= „fulger neîntrerupt");
- pastel cosmic (= „Un cer de stele-i dedesubt,/ Deasupra cer de stele") → contragerea timpului și a spațiului (= „căi de mii de ani treceau");
- imaginarea locului transcendenței (= „Căci unde-ajunge nu-i hotar");
- cosmogonia inversă (= „ziua cea de-ntâi") în universul *transfinit* din care „izvorau lumine" → „geneza lumilor continue" (I. Em. Petrescu);
- rugăciunea adresată forței demiurgice (= „Părinte, mă dezleagă"):
  - renunțarea la condiția eternă (= „greul negrei vecinicii");
  - asumarea originii (= „din chaos" și „din repaos");
  - „setea de repaos" = formă paradoxală de *hybris* (= depășirea limitei);
- răspunsul Părintelui creator → lecția de cunoaștere (= inițiere în moarte):
- din *Luceafăr* (= purtător de lumină) devine *Hyperion* (= „pe deasupra mergătorul", după D. Murărașu) → nume criptic, esența condiției sale;
- trezit din letargie (= uitare față de sine), rămâne un *eon* (= emanație, ipostază a manifestării divinității supreme);
- enunțarea legilor care guvernează natura umană (= „stele cu noroc", „prigoniri de soarte") și Universul (= „Un soare de s-ar stinge-n cer");
- *ofertele* compensatorii → trei destine exemplare pentru a rămâne egal cu sine însuși, pentru a nu-și altera ființa (= „Iar tu Hyperion rămâi"):
  - ipostaza *înțeleptului*, a lui Platon (= „cuvântul meu dentâi");
  - ipostaza *rapsodului*, a lui Orfeu (= „să dau glas acelei guri");
  - ipostaza *cezarului*, a lui Napoleon (= „oștiri spre a străbate");
- vocea oraculară (= profetică) a Creatorului → exprimă sentința pe tonul *imperativului categoric* (= „Dar moartea nu se poate");
- ordonă întoarcerea către infinitul „pământ rătăcitor";
- renunțarea la nemurire → grav dezechilibru la nivel macrocosmic (= din „eternul întreg", Hyperion rămâne „a treia parte");

▸ tabloul al IV-lea dezvoltă ambele planuri (= universal-cosmic/ uman-terestru):
- astrul este restituit condiției sale imuabile (= care nu poate fi schimbată);
- pastel terestru → imaginea feerică a răsăritului de lună (= „tremurând din apă") echivalează cu „o geneză repetată" (I. Em. Petrescu);
- în spațiul securizant al *naturii paradiziace* (= „recosmicizarea" ființei) → întreaga umanitate redusă la perechea *arhetipală* (= „doi tineri singuri");
- „îmbătată de amor" și de parfumul teilor (= copacul narcozei) → e cuprinsă de o ultimă nostalgie a absolutului pe care îl invocă (= „Cobori în jos");
- retras în „tristețea lui cosmică" (P. Creția), Luceafărul nu se mai lasă sedus de chemarea-descântec → „însăși propensia lui spre cădere este abolită" (Z. Dumitrescu-Bușulenga);
- originea *adamică* a omului teluric (= „chipul de lut") → destinul pus sub semnul stelei călăuzitoare a „norocului" (= motivul *fortuna labilis*);
- aserțiunea ultimă concentrează „toată durerea dintre cer și pământ" (P. Creția), dintre etern și efemer, dintre absolut și relativ.

Concluzii:

▸ dincolo de sensurile abisale, poemul comunică un sentiment al incompletitudinii → „dezamăgirea a dat limbii române o operă de-o glacialitate profundă" (T. Arghezi);

▸ *Luceafărul* rămâne în esență un „poem al dorului" (C. Noica), al aspirației către înalt a omului cuprins de nostalgia *departelui*;

▸ după cum observa Geo Bogza, Mihai Eminescu ilustrează cea mai mare „mutație a poeziei românești" (I. Em. Petrescu), valoare culturală pe care nici avangarda nu a încercat să o destituie.

****

Considerat *ultimul mare poet romantic european*, **Mihai Eminescu (1850–1889)** anunță sensibilitatea acosmică a secolului XX. *Eminescu și poeziile lui*, studiul critic semnat de Titu Maiorescu, fixează în efigie portretul geniului, inaugurând o vastă exegeză. Considerat „om al timpului modern", poetul ilustrează „direcția nouă" promovată de societatea culturală „Junimea", colaborând la revista „Convorbiri literare". Revoluția de limbaj și de viziune, având consecințe indeterminabile în timp, reprezintă punctul genezic al poeziei române moderne.

Eminescu asigură trecerea de la romantismul minor specific epocii pașoptiste la temele, motivele și simbolurile **„romantismului înalt"** (V. Nemoianu), de tip vizionar, al visului și al mitului. Piesă a *triadei gnomice*, alături de *Glossă* și *Odă* [în metru antic], *Luceafărul* a fost publicat inițial în Almanahul Societății Literare Social-Academice „România Jună" (Viena, 1883) și reprodus ulterior în „Convorbiri literare" în luna august. În decembrie același an este reluat în singurul volum antum, *Poesii*, apărut sub îngrijirea lui Titu Maiorescu.

„Poem al contrariilor reunite sub semnul universalității" (T. Vianu), trebuie interpretat ca sinteză a marilor mituri lirice care nasc un ultim acord: problematica geniului, iubirea, visul, cosmogonia, Creatorul, sentimentul „recosmicizării" ființei. În substanța epico-lirică și dramatică, topită într-o retortă a genurilor și a speciilor, interferează meditația filosofică, alegoria și simbolul, egloga, pastelul cosmic și teluric, elegia existențială și parabola.

Viziunea artistică este structurată în funcție de anumite „modele cosmologice" (I. Em. Petrescu): *platonician* (universul privit ca ierarhie de sfere), *kantian* (pluralitatea lumilor, ideea de geneză continuă) și *relativist* (contragerea spațiului și a timpului). Sub influența gândirii lui Platon, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche sunt asimilate anumite concepții filosofice ca noțiunea de *arhetip*, voința oarbă de a trăi, tristețea metafizică, detașarea apolinică și trăirea dionisiacă. Esența tragică a vieții formată din suferință, tristețe și renunțare este filtrată printr-o autentică sensibilitate romantică.

Geneza poemului are la bază *eposul* folcloric, două basme populare versificate despre care Eminescu află din jurnalul de călătorie al germanului Richard Kunisch. *Fata în grădina de aur* și *Miron și frumoasa fără corp* devin pretexte pentru meditația filosofică pe tema efemerității condiției umane.

Dimensiunea alegorică reiese din glosele înscrise pe marginea manuscrisului: „Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles". Spre deosebire de alți romantici din literatura universală, Hölderlin și John Keats, condiția geniului este figurată printr-un astru, încă din **titlu**. Luceafărul este construit ca natură supraindividuală pentru a tutela „cu razele-i senine" destinul uman. În interpretarea lui Tudor Vianu, care distinge aici o „lirică a măștilor", personajele-simbol sunt *dedublări* ale poetului însuși, care s-ar fi imaginat pe sine în patru ipostaze disjuncte: geniul care tânjește după umanitate (Luceafărul-Hyperion), omul teluric ce aspiră către un ideal intangibil (Cătălina), bărbatul îndrăgostit care dorește împlinirea erotică prin ideea de cuplu (Cătălin) și Creatorul care instituie legea Universului.

Drama faustiană a omului superior care nu se poate desăvârși decât prin iubire și moarte, retrăgându-se într-o sferă a contemplației extatice, devine **supratemă** lirică. Arhitectura clasică a poemului, fundamentată pe o antiteză structurală tipic romantică, presupune interferența planului uman-terestru cu cel universal-cosmic. Cele patru tablouri se organizează ca scenariu inițiatic: revelația onirică a fetei de împărat, invocarea astrului, cele două metamorfoze, zborul cosmic, dialogul cu Părintele creator și asumarea lucidă a eternității.

Limbajul figurativ exploatează sensuri, construcții metaforice („norocul", „gând purtat de dor") și *plasticizarea* imaginii („a chaosului văi", „ceru-ncepe a roti"), efect stilistic al „scuturării podoabelor" retorice (T. Vianu) specific ultimei faze de creație.

Primele șapte strofe constituie uvertura poemului, asigurând trecerea de la regimul cotidian la universul estetic al operei de artă. Formula „A fost odată..." deschide o perspectivă mitică (*in illo tempore*), introducând un timp sacru, *echinoxial*, al echilibrului primordial. Cele două „voci" lirice aparțin unor universuri incompatibile. Fata cu ascendență imperială întruchipează o umanitate exemplară al cărei portret este redat prin superlativul arhaic și popular al epitetului individual în inversiune „O prea frumoasă fată". Pe măsură ce epifania Luceafărului ia forma „stelei din oglinda visului" (P. M. Gorcea), orizontul uman al castelului gotic se integrează armoniei cosmice.

Tabloul I suprapune planurile universal-cosmic și uman-terestru în care se produce alunecarea din starea de veghe „în apele lustrale ale visului" (D. Flămând). Revelat sub privirile cuprinzătoare ale fetei ca spectru de raze, Luceafărul devine obiectul contemplației ei nocturne. Experiența erotică repetabilă se actualizează până ce „dorința-i gata", aptă de a transfigura reveria cosmică în comunicare hipnotică. Din perspectivă psihanalitică, fata își visează sufletul-pereche sub forma complementului masculin, *animus* după Carl Gustav Jung, iar astrul o urmează „adânc" în universul compensativ al „visului chimeric" (M. Cărtărescu). Reflexia în apă urmată de „tremurul în oglindă" poate fi interpretată ca formă particulară de „narcisism cosmic" (G. Bachelard).

Invocarea „luceafărului blând" prin tentația realului, de a „coborî în jos", exprimă „aspirația dinspre pământesc înspre divin și dinspre divin înspre pământesc" (Rosa del Conte). Forța magică, *incantatorie* a cuvântului determină întrupările stihiale care corespund primelor două probe inițiatice din basm. Luând o primă înfățișare, „neptunică", din cer și din mare, astrul apare în ipostază *angelică*, identificându-se prin portretul voievodal („Părea un tânăr voievod/Cu

păr de aur moale"). O a doua întrupare, „plutonică", din soare și noapte, relevă ipostaza *demonică*, prin portretul marmoreean („Pe negre vițele-i de păr/Coroana-i arde pare"). Impulsul de a „se stinge cu durere" are drept efect „crepusculul cosmic" (M. Mincu). Vibrația lirică prezentă în replicile celor doi păstrează încă o esență muzicală. Fetei i se propune metamorfoza într-o *ondină*, suverană a „palatelor de mărgean" din adâncuri. Nefiind dispusă să renunțe la propria condiție, dilema ei existențială polarizează astfel cele două lumi: „sfera mea"/„cămara ta". Promisiunea „nașterii din păcatul" originar, expresia schopenhaueriană a „voinței oarbe de a trăi", înseamnă sacrificiul absolut, convertire a duratei în clipă, sub semnul trăirii dionisiace a „orei de iubire" (motivul *carpe diem*).

Tabloul al II-lea descrie exclusiv planul uman-terestru, configurat sub forma eglogei, idila construită pe dialog. Introducerea unui nou *actant*, „copilul din flori și de pripas" Cătălin, așază într-o relație de opoziție condiția astrală a Luceafărului și cea umană a pajului îndrăgostit, de altfel inechivalente. Prelegerea lui pe tema *ars amandi* privește ritualul seducției, al amorului deprins „din bob în bob", ca-ntr-o practică cinegetică („Cum vânătoru-ntinde crâng"). *Eros adolescent* și proiecție exteriorizată a visului, Cătălin privește iubirea ca „balet mecanic al gesturilor etern repetate" (P. M. Gorcea). Prin *lamentoul* său, Cătălina se delimitează de ipostaza ei onirică, păstrând fascinația aceluiași absolut intangibil care „Va rămânea departe...". Finalul tabloului corespunde schemei epice din basmul lui Richard Kunisch. În timp ce Luceafărul îi poate oferi fetei o evoluție pe *verticala* timpului („Te-oi duce veacuri multe"), Cătălin nu-i poate promite decât una pe *orizontala* spațiului („Hai ș-om fugi în lume").

Tabloul al III-lea aparține integral planului universal-cosmic, având în centru metafora *zborului icaric* („Creșteau în cer a lui aripe") al Luceafărului, devenit un *spiritus movens*. Ascensiunea sa uranică este descrisă printr-o lege a emergenței, unde „căi de mii de ani treceau/În tot atâtea clipe". „Rătăcirea" în neantul cosmic se face sub forma unui fascicol luminos, de „fulger neîntrerupt". Un pastel cosmic („Un cer de stele-i dedesubt,/Deasupra cer de stele") surprinde contragerea timpului și a spațiului, până la imaginarea locului transcendenței prin categorii negative („Căci unde-ajunge nu-i hotar"). În universul *transfinit* din care „izvorau lumine", cosmogonia inversă din „ziua cea de-ntâi" descrie o „geneză a lumilor continue" (I. Em. Petrescu). Rugăciunea „dezlegării" de „greul negrei vecinicii" adresată forței demiurgice implică renunțarea la condiția eternă, dar și asumarea originii „chaosului", deoarece „setea de repaos", generatoare de *hybris*, impune depășirea limitelor condiției. Răspunsul Părintelui creator ia forma unei magistrale lecții

de cunoaștere, o profundă inițiere în moarte structurată pe motivul *tat twam asi*. Din *Luceafăr*, purtător de lumină, astrul devine *Hyperion*, adică „pe deasupra mergătorul" (D. Murărașu), dezvăluindu-și numele criptic și esența. Trezit din letargie pentru a rămâne un *eon*, emanație și ipostază a divinității supreme, Creatorul îi enunță legile care guvernează natura umană prinsă în vraja „stelelor cu noroc" sau a „prigonirilor de soarte" și Universul în genere („Un soare de s-ar stinge-n cer/S-ar naște iarăși soare"). Rămânând egal cu sine însuși fără să-și altereze ființa („Iar tu Hyperion rămâi/Oriunde ai apune") i se oferă compensatoriu trei destine exemplare: cel al *înțeleptului* sau al lui Platon („cuvântul meu dentâi"), al *rapsodului* sau al lui Orfeu („să dau glas acelei guri") și al *cezarului* sau al lui Napoleon („oștiri spre a străbate"). Exprimând sentința pe tonul *imperativului categoric* („Dar moartea nu se poate"), vocea oraculară a Creatorului ordonă novicelui întoarcerea către infinitul „pământ rătăcitor". Deoarece renunțarea la nemurire ar produce un grav dezechilibru la nivel macrocosmic prin „negarea puterii" suverane a Universului, din „eternul întreg" Hyperion trebuie să rămână „a treia parte".

Tabloul al IV-lea dezvoltă ambele planuri, universal-cosmic și uman-terestru, în care astrul este restituit condiției sale imuabile. În contrapunct liric, pastelul terestru surprinde imaginea feerică a răsăritului de lună „tremurând din apă", asimilabilă unei „geneze repetate" (I. Em. Petrescu). În spațiul securizant al unei *naturi paradiziace* are loc „recosmicizarea" ființei, întreaga umanitate fiind redusă la perechea *arhetipală* a celor „doi tineri singuri". „Îmbătată de amor" și de parfumul „șirului de mândri tei", copaci ai narcozei, fata e cuprinsă de o ultimă nostalgie a absolutului pe care îl invocă. Retras în „tristețea lui cosmică" (P. Creția), Luceafărul nu se mai lasă sedus de chemarea-descântec de altădată, deoarece „însăși propensia lui spre cădere este abolită" (Z. Dumitrescu-Bușulenga). Originea *adamică* a omului teluric, substituită prin metafora „chipului de lut", trimite la ideea destinului implacabil pus sub semnul stelei călăuzitoare a „norocului" (motivul *fortuna labilis*). Această ultimă aserțiune concentrează „toată durerea dintre cer și pământ" (P. Creția), dintre etern și efemer, dintre absolut și relativ.

Dincolo de sensuri abisale, poemul comunică sentimentul total al incompletitudinii ființei, pentru că „dezamăgirea a dat limbii române o operă de-o glacialitate profundă" (T. Arghezi). *Luceafărul* rămâne în esență un „poem al dorului" (C. Noica), al aspirației către înalt a omului cuprins de nostalgia *departelui*. După cum observa și poetul Geo Bogza, Eminescu ilustrează cea mai mare „mutație a poeziei românești" (I. Em. Petrescu), valoare culturală absolută pe care nici avangarda nu a încercat să o destituie.

2. *Octavian Goga, *Rugăciune*

Prelungiri ale romantismului și ale clasicismului

Contextul creației:

▸ poet, dramaturg și traducător, **Octavian Goga (1881–1938)** sedimentează în arta sa literară aspirațiile iredentiste (= de eliberare) ale românilor din Transilvania;

▸ alături de George Coșbuc → considerat unul dintre marii poeți mesianici ai Ardealului, al cărui ideal național se împlinește la 1918;

▸ primul volum de versuri, *Poezii* (1905) → primit cu entuziasm chiar de Titu Maiorescu, mentorul „Junimii" → admite că patriotismul, în condiții excepționale, este „născător de poezie";

▸ poemul *Rugăciune* deschide volumul de debut → o artă poetică despre mesianismul artei și condiția creatorului.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

▸ poet greu clasabil într-o singură direcție estetică → o prelungire a romantismului militant, cu adânci origini în lirica pașoptistă;

▸ influențe *sămănătoriste* → evocarea peisajelor patriarhale, refuzul civilizației și al spațiului citadin, sentimentul dezrădăcinării născut dintr-o nostalgie a originilor, întoarcerea la vatră;

▸ se delimitează de această ideologie → filonul social, tonalitatea de bocet arhaic a celui care cunoaște suferința ancestrală a omului, lipsa tendinței de idealizare a vieții;

▸ influențe *poporaniste* → poetul vede în cărturari adevărații luminatori ai satelor (= modelele arhetipale sunt apostolul, dascălul, prorocul).

Viziunea artistică/despre lume:

▸ *Rugăciune* are un caracter protestatar → vechea concepție romantică a rolului social și național al poetului, revolta împotriva unei ordini nedrepte a lumii, credința în izbăvire;

▸ lirica mesianică → creatorul e vocea oraculară (= profetică) a neamului;

▸ în centrul liricii → lumea sempiternă a satului, surprinsă în datele ei esențiale, într-o atmosferă ceremonioasă.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

▸ titlul așază în centru menirea artistului → exponent al colectivității;

▸ în locul contemplației indiferente și al versului estetizant → poetul își afirmă mesianismul, condiția de *poeta vates* (= poet cu inspirație);

▸ monolog liric adresat unui Dumnezeu al creației → substantivele în vocativ, formele pronominale de persoana a II-a, verbele la imperativ suprapun instanța referențială cu divinitatea;

▸ lirismul subiectiv → mesajul aparține unui *eu exponențial*, „patimile" proprii sunt lipsite de relevanță (= înlocuite cu durerile „altor inimi");

▸ sistemul de imagini polarizat în jurul a două teme → condiția artistului care-și mărturisește impasul creator și credința în „frumusețea care va salva lumea" (F. M. Dostoievski);

▸ relații de opoziție, exprimate la nivel sintactic → arta individuală (= sinonimă cu poezia minoră) ≠ arta închinată celor mulți (= discursul întreținut de tensiunea lirică).

Comentarea unor secvențe/episoade:

▸ secvența inițială (prima strofă) → invocația poetică a harului divin:
- poezia se deschide cu imagini ale dezorientării (= „rătăcitor, cu ochii tulburi") și ale epuizării (= „trupul istovit de cale") care se polarizează în jurul instanței lirice → neputința de a-și găsi drumul autentic în artă;
- recurge la reprezentările metaforice ale rătăcirii și ale obstacolului = „prăpăstii", „negura", „zarea", „cărarea");
- starea de prosternare, de rugă umilă, în fața unui Părinte universal, real și simbolic în același timp → „Eu în genunchi spre tine caut:/Părinte,-orânduie-mi cărarea!" (= conotează drumul creației și al destinului artistic asumat);
- poetul se vrea un trimis al divinității → cuvântul trebuie să posede forța sacră a rostirii dumnezeiești, apt să se prefacă în faptă;

▸ secvența a doua (a doua și a treia strofă) → confesiunea dramatică (= mărturisirea crezului artistic):
- drama poetului → confruntarea cu ispitele vieții (= amintește de incipitul poemului alegoric *Divina comedie*, dar și de asceza christică);
- o primă conturare a menirii eului creator → orientarea către „cei rămași în urmă", a căror suferință se mântuiește prin artă (= misiune eliberatoare, *cathartică*);

- creatorul cere divinității să fie învestit cu puterile firii dezlănțuite, anotimpul iubirii și al luminii → „Dă-mi cântecul și dă-mi lumina/Și zvonul firii-ndrăgostite" (= izomorfismul *cântec* = *creație* și metafora *luminii* = înțelepciune);
- poetul, un revoltat cu o conștiință națională și socială → intensitatea unor sentimente primordiale de iubire și ură pătimașă, pentru a-și izbăvi neamul de durerea seculară (= „Sădește-n brațul meu de-a pururi/Tăria urii și-a iubirii.");

► secvența a treia (strofa a patra) → opoziția dintre arta individuală și cântecul închinat celor mulți:

- destinul temerar al creatorului → poetul trebuie să fie exponentul suferințelor colective, să plângă cu lacrimile tuturor „jalea unei lumi", nu „rostul" său;
- caracterul militant al poeziei → respinge frământările mărunte, individuale, opunându-le „cântarea pătimirii noastre";
- două atitudini lirice: renunțarea la propria neliniște existențială și asumarea durerii colective;

► secvența finală (ultimele două strofe) → imperativul asumării sociale, din perspectivă generaționistă:

- tonul imperativ → poetul cere forța stihială a tuturor asupriților, concentrarea atavică a suferințelor îndurate (= „Dă-mi viforul în care urlă/Și gem robiile de veacuri", „În suflet seamănă-mi furtună");
- condiția mesianică implorată „Părintelui" divin se ordonează într-o suită de versuri *in crescendo* → crezul artistic, două versuri finale exprimând speranța redempțiunii spirituale (= „Încheagă-și glasul de aramă:/Cântarea pătimirii noastre");
- metafora-simbol „pătimire" → destinul etern repetabil al lumii-cântare, oglindită în „robiile de veacuri", în geamătul, plânsul cântecelor, speranța în ziua mântuirii.

Concluzii:

► ca în simfoniile lui Beethoven, ultima strofă este o culminație → refulare a suferințelor latente (= neexteriorizate) și un apogeu al acestora;

► marcată de semnele dramei identitare a românilor din Transilvania, lirica lui Goga depășește problematica socială → atinge prin simbolism, tonalitate și simplitatea expresiei valențe metafizice.

****

Poet, dramaturg, traducător, **Octavian Goga (1881–1938)** sedimentează, în arta sa, aspirațiile iredentiste ale românilor transilvăneni. Alături de George Coșbuc, este considerat unul dintre marii poeți mesianici ai Ardealului, al cărui ideal național se împlinește la 1918. Primul volum de versuri din 1905, *Poezii* este primit cu entuziasm chiar de mentorul „Junimii", Titu Maiorescu, care admite că patriotismul, în condiții excepționale, este „născător de poezie". *Rugăciune* deschide volumul debutului, devenind o **artă poetică** despre mesianismul artei și despre condiția creatorului.

Octavian Goga este un poet greu clasabil într-o singură direcție estetică, ilustrând o **prelungire a romantismului** militant, mesianic. Ecourile acestui tip de lirism sunt identificabile în poezia lui Ion Heliade Rădulescu sau a lui Eminescu, așadar în creația poeților pașoptiști și romantici care credeau în destinul lor de excepție. În ansamblu, sunt notabile influențele sămănătoriste: evocarea peisajelor patriarhale, refuzul civilizației, al spațiului citadin, sentimentul dezrădăcinării născut dintr-o nostalgie a originilor, întoarcerea la vatră. Se îndepărtează totuși de această ideologie prin filonul social, tonalitatea de bocet arhaic a celui care cunoaște suferința ancestrală a omului, lipsa tendinței de idealizare a vieții. Se constată și înrâuriri poporaniste, căci poetul vede în cărturari adevărații luminatori ai satelor (= modelele arhetipale: apostolul, dascălul, prorocul).

Ca artă poetică, *Rugăciune* impune viziunea artistică a unui discurs cu caracter protestatar. Acest *Weltanschauung* se particularizează prin vechea concepție romantică a rolului social și național al poetului, revolta împotriva unei ordini nedrepte a lumii, credința în izbăvire. În lirica de tip mesianic, creatorul este vocea oraculară a neamului, un izbăvitor. În centrul liricii lui Goga este lumea sempiternă a satului, surprinsă în datele ei esențiale, într-o atmosferă ceremonioasă, din care răzbat tonuri de amarnică litanie.

Prin **titlu**, eul devine un exponent al colectivității din care a descins, în numele căreia invocă un Dumnezeu al creației pentru a primi harul divin, inspirația de a cristaliza în artă patima generațiilor trecute și prezente, sedimentată în abisul său ontologic. În locul contemplației indiferente și al versului estetizant, poetul își afirmă mesianismul, condiția de *poeta vates*.

În **monologul liric** adresat unui Dumnezeu al creației, substantivele în vocativ, formele pronominale de persoana a II-a, verbele la imperativ identifică instanța referențială, Divinitatea. Lirismul subiectiv, o comunicare directă a atitudinii poetice, realizează o imagine a suferințelor atavice, sedimentate în actul

creației. Emfatizarea persoanei I („eu cad", „eu simt", „pleoapei mele") trădează nu numai o evidentă retorică participativă, ci și o asumare a condiției creatorului. Mesajul aparține însă unui eu exponențial, în care „patimile" proprii sunt lipsite de relevanță, în locul lor fiind importante durerile „altor inimi". În dimensiunea eului sunt distilate două ipostaze: cea a creatorului și cea a cetățeanului (ecou al militantismului romantic).

Sistemul de imagini se polarizează în jurul a două **teme**: condiția artistului care-și mărturisește impasul creator și credința în „frumusețea care va salva lumea" (F. M. Dostoievski). Relațiile de opoziție sunt exprimate la nivel sintactic, dar structurează și conținutul ideatic: arta individuală, sinonimă aici cu poezia minoră, este pusă în antinomie cu arta închinată celor mulți (discursul întreținut de tensiunea lirică).

Prima secvență lirică – amplă invocație poetică a harului divin – se deschide cu imagini ale dezorientării (= „rătăcitor, cu ochii tulburi") și ale epuizării (= „trupul istovit de cale") care se polarizează în jurul instanței lirice pentru a figura neputința acesteia de a-și găsi drumul autentic în artă. Strofa întâi recurge la reprezentările metaforice ale rătăcirii și ale obstacolului (= „prăpăstii", „negura", „zarea", „cărarea"), care justifică starea de prosternare, de rugă umilă, în fața unui Părinte universal, real și simbolic în același timp: „Eu în genunchi spre tine caut:/ Părinte,-orânduie-mi cărarea!" (conotează drumul creației și al destinului artistic asumat). Pentru a-și sublima menirea, pentru a-și desăvârși creația, poetul va fi un trimis al divinității, iar cuvântul lui trebuie să posede forța sacră a rostirii dumnezeiești, apt să se prefacă în faptă (cu aceeași forță transfiguratoare a logosului primordial). Gesturile de adâncă umilință și evlavie se înscriu în ritualul care definește relația omului cu divinitatea.

Secvența a doua (a doua și a treia strofă) reprezintă confesiunea dramatică, mărturisirea crezului artistic. Drama poetului, izvorâtă din confruntarea cu ispitele vieții, amintește de incipitul poemului alegoric *Divina comedie*, dar și de asceza christică. Odată cu depășirea unei crize a inspirației, o primă conturare a menirii eului creator este orientarea către „cei rămași în urmă", umilii vieții, a căror suferință se cuvine a fi mântuită în artă (= misiune eliberatoare, *cathartică*). Artistul cere divinității să fie investit cu puterile firii dezlănțuite ale verii, anotimpul iubirii și al luminii: „Dă-mi cântecul și dă-mi lumina/Și zvonul firii-ndrăgostite" (izomorfismul *cântec* = *creație* și metafora *luminii* = înțelepciune). Poetul se dovedește a fi un revoltat cu o conștiință națională și socială, are nevoie de intensitatea unor sentimente primordiale de iubire și de ură pătimașă pentru a-și

ajuta neamul să scape de o durere seculară („Sădește-n brațul meu de-a pururi/ Tăria urii și-a iubirii").

Secvența a treia (strofa a patra) metaforizează opoziția dintre arta individuală și cântecul închinat celor mulți. Destinul temerar al creatorului, exponentul suferințelor colective, este să plângă cu lacrimile tuturor („jalea unei lumi", și nu „rostul meu"). Poetul-cetățean, militant respinge poezia frământărilor mărunte, individuale, opunându-le „cântarea pătimirii noastre". Se conturează astfel două atitudini lirice: renunțarea la propria neliniște existențială și asumarea durerii colective.

Secvența finală (ultimele două strofe) exprimă imperativul asumării sociale, din perspectivă generaționistă. Poetul cere forța stihială a tuturor asupriților, a umiliților lumii, distilarea atavică a suferințelor îndurate: „Dă-mi viforul în care urlă/Și gem robiile de veacuri", „În suflet seamănă-mi furtună". Condiția mesianică implorată „Părintelui" divin se ordonează într-o suită de versuri *in crescendo*. Crezul artistic este încununat de două stihuri finale exprimând speranța redempțiunii spirituale: „Încheagă-și glasul de aramă:/Cântarea pătimirii noastre". Metafora „pătimirii" reiterează simbolic jertfa christică în numele umanității, concentrând destinul etern repetabil al lumii-cântare, oglindită în „robiile de veacuri", în geamătul și speranța în ziua mântuirii. Ca în simfoniile lui Beethoven, ultima strofă este o culminație – refulare a suferințelor latente (= neexteriorizate) și un apogeu al acestora.

Așadar, marcată de semnele dramei identitare a românilor din Transilvania, lirica lui Goga depășește problematica socială, atingând prin simbolism, tonalitate și simplitatea expresiei valențe metafizice: „Și Eminescu și Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit de experiența crudă a vieții, ajuns la bocet ritual, transmis fără explicarea sensului" (G. Călinescu).

3. George Bacovia, *Plumb*

Simbolismul autentic

Contextul creației:

▸ în 1899 își făcea debutul în revista „Literatorul" **George Bacovia (1881–1957)**, poet care se va sincroniza consecvent cu modalitățile lirice universale;

▸ scoate poezia românească de sub influența epigonismului eminescian → produce „ruptura de utopia romantică" (V. Fanache);

▸ „poezia de atmosferă" (E. Lovinescu) → influențele lui Baudelaire (paradisurile artificiale, gustul pentru satanic și morbid), Verlaine (picturalitatea, efectele muzicale), Rollinat (spleenul).

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

▸ simbolismul instituie conceptul modern de poezie (M. Călinescu) → o nouă sensibilitate lirică, prin trecerea de la limbajul tranzitiv la cel aluziv;

▸ volumele *Plumb*, *Scântei galbene*, *Cu voi...* , *Comedii în fond*, *Stanțe burgheze* → univers poetic de o mare forță de expresie;

▸ *Plumb* deschide volumul omonim din 1916, aderând la estetica simbolistă → recurența simbolurilor, tehnica sugestiei, „metafizica culorilor", corespondența materie-spirit, muzicalitatea dizarmonică;

▸ Bacovia depășește însă cadrul istoric al simbolismului → influențe din expresionismul german (= conștiința scindată a eului, poetica strigătului interior).

Viziunea artistică/despre lume:

▸ poezia poate fi considerată un adevărat manifest → o sinteză a celor mai specifice note estetice și psihologice ale liricii bacoviene;

▸ modelul *antimetafizic* pentru care se optează → reiese din viziunea agonică, crepusculară, „în esență tragică" (M. Petroveanu);

▸ reductibilă la imaginea unor cercuri concentrice (E. Fromm) → „sicriul", „cavoul", „cimitirul", universul în sine.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

▸ lexemul „plumb" din titlu amintește de *Poemele saturniene* ale lui Paul Verlaine → element *saturnian*, agent al disoluției universale și simbol al demitizării (= numit în alchimie „apa tuturor metalelor"), care se substituie duratei vieții;

► metalul gri → conotează apăsarea sufletească (= prin greutate), cenușiul existențial (= valența cromatică), labilitatea psihică (= punctul scăzut de topire), vidul lăuntric (= structură fonematică);

► caracterul implicit de *ars poetica* → redă condiția sisifică a creatorului într-o societate inadaptată, decadentă (= filistinismul burghez);

► elegie existențială pe tema ratării transcendenței, a imposibilității înălțării;

► expresivitatea limbajului → susținută stilistic prin valorile cumulate ale imperfectului (= „sfârșit continuu" – I. Caraion), armoniile imitative (= „scârțâiau"), topica afectivă, paralelismul sintactic etc.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► secvența inițială → cadru exterior (= vag, imprecis) configurat sub forma unui pastel impresionist, preponderent static, o atmosferă sepulcrală (= de mormânt);

► cufundarea în somnul adânc → starea agonică se traduce, implicit, prin anihilarea memoriei;

► lume reificată (= materializată) în care se reflectă obsesia morții (= destrămare entropică) → figurată prin câteva embleme stilistice:

- „sicriele" → sufletul uman golit de esență, vidul interior;
- „florile" → simbol al esteticului și al paradiziacului, căzute sub semnul catahrezei (= al împietririi);
- „cavoul" → metaforă a lumii închise, „punctul ultim de coborâre pe scara antropologică a imaginarului" (G. Durand);
- „vântul" → forța decăzută a spiritului, element dinamic prin care întunericul capătă o tentă sonoră macabră;

► trecerea în neființă sugerează aceeași neantizare → „Bacovia este singurul poet român care s-a coborât în infern" (N. Manolescu);

► secvența a doua → spațiu lăuntric, un tablou amplificat până la grotesc (= „amorul", „strigătul", „aripele");

► versul al cincilea constituie cheia poeziei → întoarcerea cu fața către apus care echivalează cu o „mare trecere" (= în concepția lui L. Blaga);

► indeterminarea „obiectului" liric → prin termenul-cheie „amorul":

- ipostază desacralizată a Erosului convertit în Thanatos;
- produs al emoției artei, al creației;
- recuperarea prin strigătul expresionist rămâne iluzorie;

► conștiința lirică → suspendată între infinit și neant:

- separată de trupul de plumb (=„depersonalizare" după H. Friedrich);

• singurătatea este resimțită ca fior metafizic;
• aura eterică a sufletului rămâne în preajma trupului (= „Stam singur lângă mort"), străbătând toate calvarurile existenței;

▸ imaginea luciferică a „aripelor de plumb" care atârnă → trimite la albatrosul lui Baudelaire cu zborul frânt, „coborâre în apele lustrale ale visului" (D. Flămând).

Concluzii:

▸ *Plumb* este un monolog tragic al inadaptatului care, negăsind posibilitatea comunicării cu lumea, se izolează, se retrage în sine;

▸ un bocet cult realizat printr-o severă economie a mijloacelor de expresie.

****

În 1899 își făcea debutul în revista „Literatorul", condusă de Alexandru Macedonski, **George Bacovia (1881–1957)**, poet care se va sincroniza consecvent cu modalitățile lirice universale. Meritul acestuia este de a fi scos poezia românească de sub influența epigonismului eminescian, producând „ruptura de utopia romantică" (V. Fanache). Creator al „poeziei de atmosferă" (după E. Lovinescu), este influențat de gustul pentru satanic și morbid, paradisurile artificiale de la Charles Baudelaire, picturalitatea și efectele muzicale ale lui Paul Verlaine, *Nevrozele* lui Maurice Rollinat.

Afirmat în ultimele decenii ale veacului al XIX-lea pe fondul unui „mal de siècle" (L. Bote), simbolismul instituie „conceptul modern de poezie" (M. Călinescu), propunând o nouă sensibilitate lirică, prin trecerea de la limbajul tranzitiv la cel aluziv și de la dominanta plastică a discursului la cea muzicală („Ut musica poesis!").

Volumele *Plumb*, *Scântei galbene*, *Cu voi...*, *Comedii în fond* sau *Stanțe burgheze* alcătuiesc un univers poetic de o mare forță de expresie. *Plumb* deschide volumul omonim din 1916, aderând la **estetica simbolistă** prin recurența simbolurilor, tehnica sugestiei, „metafizica culorilor", corespondența materie-spirit, muzicalitatea dizarmonică. Bacovia depășește însă cadrul istoric al simbolismului, recuperând influențe din expresionismul german, prin conștiința scindată a eului și poetica țipătului interior (sugestiv redată în arta picturală de către E. Munch prin *Strigătul*). Unele exegeze recunosc în creația sa poetică extensii ale suprarealismului, ale existențialismului sau ale absurdului (sentimentul golului, al alienării etc.).

Poezia se constituie într-un adevărat manifest literar, o sinteză a celor mai specifice note estetice și psihologice ale liricii bacoviene. Modelul *antimetafizic*

pentru care se optează decurge dintr-o **viziune crepusculară**, agonică, „în esență tragică" (M. Petroveanu). Lumea este reductibilă la imaginea unor cercuri concentrice, asimilabile celor descrise de Erich Fromm în *Frica de libertate* („sicriul", „cavoul", „cimitirul", universul în sine).

Lexemul din **titlu** amintește de *Poemele saturniene* ale lui Paul Verlaine, plumbul fiind un element *saturnian*, agent al disoluției universale și simbol al demitizării care se substituie duratei vieții. Alchimistul elvețian Paracelsus îl considera „apa tuturor metalelor", crezând că din el se poate obține aur transcendental. Metalul gri conotează apăsarea sufletească, fiindcă „plumbul apasă cel mai greu pe om", cenușiul existențial prin valența cromatică, labilitatea psihică a omului modern din cauza punctului scăzut de topire și vidul lăuntric notat prin structura fonematică a cuvântului.

Condiția sisifică a creatorului în mijlocul unei societăți inadaptate, decadente trimite la filistinismul burghez, fixând caracterul implicit de *ars poetica*. În egală măsură, *Plumb* poate fi socotit și elegie existențială pe tema ratării transcendenței, a imposibilității înălțării.

Expresivitatea **limbajului** este susținută stilistic prin valorile cumulate ale imperfectului: evocativ, descriptiv și mai ales durativ, creând efectul de „sfârșit continuu" (I. Caraion), la care se adaugă armoniile imitative (verbul onomatopeic „scârțâiau"), topica afectivă cu subiect postpus, paralelismul sintactic etc.

Secvența inițială se raportează la un cadru exterior, al vagului și al imprecisului, configurat sub forma unui pastel impresionist, preponderent static, ce imită atmosfera sepulcrală inspirată de o vizită la cavoul familiei Sturdza. Cufundarea în somnul „adânc" induce starea agonică a eului, tradusă prin anihilarea memoriei. Lumea reificată în care se reflectă obsesia morții ca destrămare entropică e figurată prin câteva embleme stilistice: „sicriele" – sufletul uman golit de esență și vidul interior, „florile" – simbol al esteticului și al paradiziacului, căzute sub semnul catahrezei, „cavoul" – metaforă a lumii închise, „punctul ultim de coborâre pe scara antropologică a imaginarului" (G. Durand) și „vântul" – forța decăzută a spiritului, element stihial care nu pune viața în mișcare, ci dă întunericului o tentă sonoră macabră. Trecerea în neființă sugerează aceeași neantizare, Bacovia fiind „singurul poet român care s-a coborât în infern" (N. Manolescu).

Secvența finală descrie spațiul lăuntric, un tablou amplificat până la grotesc („amorul", „strigătul", „aripele"). Versul al cincilea constituie cheia poeziei, fiindcă întoarcerea cu fața către apus echivalează, în concepția lui Lucian Blaga, cu o „mare trecere". O altă interpretare mai pragmatică ar considera că stanțele de

plumb sunt „întoarse", adică dispuse invers pe matrița tiparului, „amorul" fiind transpus în litera cărții (I. Pârvulescu).

Indeterminarea „obiectului" liric se produce prin termenul-cheie „amorul": ipostază desacralizată a Erosului convertit în Thanatos sau produs al emoției artei, a creației? În mijlocul universului lipsit de repere, ca în *Der Schrei* al lui Edvard Munch, deasupra unei lumi moarte se înalță ca un ecou strigătul expresionist. „Coloană fără sfârșit", sunetul mut al disperării rămâne doar o iluzorie încercare de recuperare a sentimentului pierdut („și-am început să-l strig"). După Vasile Fanache, poetul rescrie astfel experiența negativă a lui Orfeu care coboară în lumea de dincolo pentru a o readuce la viață pe Euridice, salvându-se în cele din urmă pe sine.

Conștiința, separată de trupul de plumb îngreunat peste măsură, rămâne suspendată între infinit și neant, o „depersonalizare" în termenii lui H. Friedrich. De aceea aura eterică a sufletului veghează trupul inert („Stam singur lângă mort"), străbătând alături de el toate calvarurile existenței empirice. Frigul originar se asociază singurătății resimțite ca fior metafizic.

Strofa se încheie cu imaginea luciferică a „aripelor de plumb" care atârnă. Amorul lui Bacovia este asemeni albatrosului cu zborul frânt al lui Baudelaire, înger căzut din înaltul aspirațiilor sale. „Coborâre în apele lustrale ale visului" (D. Flămând), zborul paradoxal, în jos, înseamnă cădere surdă și grea, prăbușire a spiritului în materie.

Bocet cult realizat printr-o severă economie a mijloacelor de expresie, *Plumb* rămâne un monolog tragic al inadaptatului care, negăsind posibilitatea comunicării cu lumea, se izolează, se retrage în sine.

4. Lucian BLAGA, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*

Modernismul cu influențe expresioniste

Contextul creației:

► poet, filosof, dramaturg și eseist, **Lucian Blaga (1895–1961)** a fost o personalitate polivalentă a vieții intelectuale interbelice;

► creator al unei opere coagulate de supratema *misterului* → evoluția de la modernismul expresionist la tradiționalismul metafizic;

► în *Poemele luminii* → iubirea devine mijloc de comunicare cu Universul;

► ruptura survine odată cu volumul *În marea trecere* → dispariția timpului edenic care amplifică „destrămarea" ființei;

► *La cumpăna apelor* și *La curțile dorului* prelucrează mitic, în forme de o rafinată modernitate, un folclor savant → deschideri către metafizic.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► orientarea estetică modernistă → viziunea subiectivă asupra lumii numită *Weltanschauung*, metaforism și imagism, lirismul orfic, tehnicile de versificație (= versul liber cu metrică variabilă și ritm interior, ingambament);

► „blagianizarea expresionismului" (M. Mincu) → poziționarea egocentrică a instanței lirice (= eul stihial), monologul rostit cu voce tare, plăcerea autodefinirii și elanurile vitaliste.

Viziunea artistică/despre lume:

► în esență, filosofică → o construcție speculativă și metaforică ce situează în centrul Universului o instanță supremă numită Marele Anonim;

► acesta limitează accesul la cunoaștere, prin impunerea unei bariere, numită „cenzura transcendentă" → omul trăiește „întru mister și pentru revelare";

► raportat la conceptul numit mister → se operează distincția între „cunoașterea luciferică" (= de tip poetic, săvârșită pe calea intuiției) și „cunoașterea paradiziacă" (= de tip științific, săvârșită pe calea rațiunii);

► poezia comunică prin mit și simbol adevărurile nerevelate ale lumii → așezată în „lumina difuză a contemplației" (M. Martin).

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* prefațează volumul de debut din 1919 → mărturisire artistică și de conduită filosofică;

► poezia relevă atitudinea participativă a instanței lirice în raport cu marile taine ale universului → o comunicare afectivă totală;

► titlul enunțiativ este conotat stilistic printr-o *litotă* (= idee redată prin negarea contrariului) → exemplifică relația dintre subiect și obiect („eul-cosmos");

► *metaforă revelatorie*, „corola de minuni" → simbol al „rotundului" și al perfecțiunii, „alcătuire armonioasă de splendori" (G. Gană);

► structura poeziei poate fi asimilată unui demers argumentativ → planul existenței poetice („Eu nu strivesc..."), planul retoric („Lumina altora"/„lumina mea") și cel al concluziei („căci eu iubesc...");

► limbajul exploatează îndeosebi metafora polisemică (= „lumina"), având o deosebită capacitate de abstractizare a ideilor poetice.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► secvența inițială sintetizează convingerile poetului cu ajutorul verbelor negative (= „nu ucid", „nu strivesc") → atitudine protectivă:

- sintagma „calea mea" exprimă un destin inițiatic asumat în baza cunoașterii luciferice și în detrimentul celei paradiziace;
- imaginea integratoare a „corolei de minuni" „se dizolvă" în simbolurile figurate de cele patru *arhetipuri* (= modele originare):
  - „flori" → paradiziacul și esteticul, viața și efemeritatea;
  - „ochi" → contemplația și spiritul cognitiv;
  - „buze" → erosul (= iubirea) și logosul (= rostirea poetică);
  - „morminte" → eternitatea, marea taină a morții, neființa;

► secvența mediană este organizată dihotomic → relație de opoziție marcată gramatical și stilistic:

- planul celorlalți (= „lumina altora") → regimul diurn al imaginii și opțiunea „plus-cunoașterii" de care poetul se delimitează, deoarece „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns";
- planul eului (= „lumina mea") → regimul nocturn al imaginii, amplificat prin lumina selenară care „îmbogățește întunecata zare" cu „largi fiori de sfânt mister", deci adeziunea la „minus-cunoaștere";

► secvența finală marchează planul concluziei → raport de cauzalitate (= „căci eu iubesc..."):

- reiterează temele majore ale creației, imaginate drept petale ale unei imense corole care conservă taina lumii;
- integrarea tuturor dimensiunilor, de la organic (= „și flori") la senzorial (= „și ochi"), de la expresia verbală (= „și buze") la proiecția în eternitate (= „și morminte") → polisindeton.

Concluzii:

► prin această artă poetică modernistă, Lucian Blaga deschide orizontul unei lirici a senzațiilor telurice și cosmice;

► luată în ansamblul ei, poezia rămâne un act de cunoaștere, dar și „o mare metaforă revelatorie" (D. Micu).

****

Poet, filosof, dramaturg și eseist, **Lucian Blaga (1895–1961)** a fost o personalitate polivalentă a vieții intelectuale interbelice, creator al unei opere coagulate de supratema *misterului*. În cadrul acestei „psihodrame poetice" (I. Pop), autorul evoluează de la modernismul expresionist la tradiționalismul metafizic.

Primele două volume de versuri, *Poemele luminii* (1919) și *Pașii profetului* (1921) se centrează în jurul dihotomiei din tragedia greacă (apolinic/dionisiac), pentru că eul este cuprins de elanuri titanice, capabil să ia în stăpânire cosmicul și teluricul, timpul și spațiul. Iubirea devine forță cosmogonică și mijloc de comunicare cu Universul. Ruptura ontologică survine odată cu *În marea trecere* (1924), provocată de dispariția timpului edenic care amplifică „destrămarea" ființei. Volumele *La cumpăna apelor* și *La curțile dorului* prelucrează mitic, în forme de o rafinată modernitate, un folclor savant, cu deschideri către metafizic. *Nebănuitele trepte* marchează „schimbarea zodiei", sub semnul trăirii plenare a erosului.

Adeziunea la **estetică modernistă** reiese din viziunea pur subiectivă asupra lumii, *Weltanschauung*, metaforism și imagism, lirismul orfic, tehnici prozodice ca versul liber cu metrică variabilă și ritm interior, ingambament. „Blagianizarea" expresionismului se produce datorită poziționării egocentrice a instanței lirice prin eul stihial, monologul rostit cu voce tare, plăcerea autodefinirii și elanurile vitaliste.

Lucian Blaga este creatorul unui **sistem filosofic** cu arhitectură proprie, în esență o construcție pur speculativă și metaforică, fără corespondent în realitate, care situează în centrul Universului o instanță supremă numită Marele Anonim,

considerat „monada" supremă, în termenii lui Leibniz. Limitându-i accesul la cunoaștere, prin „cenzura transcendentă", omul e nevoit să trăiască „întru mister și pentru revelare".

Prin raportare la conceptul de „mister", Blaga operează anumite variații calitative între „cunoașterea luciferică" (ce corespunde „minus-cunoașterii" și este de tip poetic; săvârșită pe calea intuiției, are ca scop potențarea misterului) și „cunoașterea paradiziacă" (ce corespunde „plus-cunoașterii" și este de tip științific; săvârșită pe calea rațiunii, își propune să reducă misterul). Între cele două tipuri există o „treaptă" intermediară numită „zero-cunoaștere" care permanentizează misterul. Poezia, care comunică prin mit și simbol adevărurile nerevelate ale lumii, trebuie așezată în „lumina difuză a contemplației" (M. Martin).

Volumul *Poemele luminii* se deschide cu *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, un solilocviu liric al eului rostitor plasat orgolios în centrul universului sensibil, dar și mărturisire artistică și de conduită filosofică. Ideile din această *ars poetica* sunt obsesii mai vechi pe care autorul le exprimase aforistic în *Pietre pentru templul meu*: „Datoria noastră în fața unui adevărat mister nu este să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult încât să-l prefacem într-un mister și mai mare (...). Omul trebuie să fie un creator, de aceea renunț cu bucurie la cunoașterea absolutului." Mesianismul poetului „de a nu ucide cu mintea tainele nu înseamnă refuz al cunoașterii, ci protest împotriva efectelor profanatoare ale unui intelect exclusiv rațional" (M. Martin).

Poezia relevă atitudinea participativă a instanței lirice în raport cu tainele cosmosului, deci o comunicare afectivă totală. Imagine a „rotundului", a perfecțiunii și „alcătuire armonioasă de splendori" (G. Gană), „corola de minuni" devine expresia integratoare a Universului. **Titlul** enunțiativ, conotat stilistic printr-o *litotă* (idee redată prin negarea contrariului), exemplifică relația subiect-obiect („eul-cosmos"). *Metaforă revelatorie*, corola mundană este taina adâncă a lumii care nu trebuie descoperită, ci pusă în abis prin sensibilitate metafizică.

Structura celor douăzeci de versuri organizate într-o singură strofă polimorfă poate fi asimilată unui demers argumentativ: teză, antiteză, sinteză.

Secvența inițială sintetizează convingerile poetice cu ajutorul verbelor negative („nu ucid", „nu strivesc"), sugerând o atitudine protectivă. Sintagma „calea mea" exprimă un destin inițiatic asumat în baza cunoașterii luciferice și în detrimentul celei paradiziace. Metaforă „dizolvantă", „corola de minuni" se dezintegrează în emblemele figurate de cele patru arhetipuri: „flori" – paradiziacul și esteticul, viața și efemeritatea, „ochi" – contemplația, reflectarea profunzimilor

sufletești și spiritul cognitiv, „buze" – erosul și logosul, rostirea poetică, „morminte" – eternitatea, marea taină a morții.

Secvența mediană se organizează dihotomic, printr-o relație de opoziție marcată gramatical și stilistic. Poetul se delimitează de regimul diurn al imaginii și de opțiunea „plus-cunoașterii", adică de „lumina altora" care „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns", în timp ce sintagma „lumina mea" se asociază regimului nocturn, care „îmbogățește întunecata zare" cu „largi fiori de sfânt mister", exprimând deci adeziunea la „minus-cunoaștere", dar și sentimentul unui *mysterium tremendum*.

Spațiul mundan este filtrat prin lumina clar-obscură a astrului selenar care îl conturează vag, fără a-l revela în totalitate. Lumii de semne, cunoașterea poetică tinde să-i amplifice spațiul de rezonanță, de aceea „lumina", metaforă polisemică (erosul, sacralitatea, misterul vieții) este emanată „de un soare de noapte, contaminată de întuneric" (I. Pop). Câmpul semantic al „misterului" („vraja", „nepătrunsul ascuns", „adâncimi de întuneric") este bine ilustrat, devenind element de recurență alături de corelativul său metaforic – „lumina".

Secvența finală marchează planul concluziei, introdus prin raportul de cauzalitate. Universul se circumscrie viziunii plenare a ființei, grație nevoii de contemplație („sub ochii mei") și magiei erosului („căci eu iubesc"). Întocmai ca pentru Baudelaire, omul trebuie să traverseze o „pădure de simboluri", integrare a tuturor dimensiunilor, de la organic („și flori") la senzorial („și ochi"), de la expresia verbală („și buze") la proiecția în eternitate („și morminte"). Prin polisindeton se reiterează temele majore ale creației, imaginate ca petale ale unei imense „corole de minuni" care se închide sferic pentru a-și reface „rotunjimea plină" (G. Bachelard).

Inovațiile prozodice (ingambamentul și versul liber cu metrică variabilă folosite cu scopul de a nu fragmenta ideile) susțin ritmul interior al poeziei, iar ineditul metaforelor revelatorii creează un univers imagistic aparte.

Asemeni unei chei așezate pe portativ, această mică *ars poetica* modernistă deschide orizontul unei lirici a senzațiilor telurice și cosmice care, luată în ansamblul ei, rămâne „o mare metaforă revelatorie" (D. Micu).

5. Tudor Arghezi, *Testament*

Modernismul eclectic

Contextul creației:

► monument de orgoliu creator, **Tudor Arghezi (1880–1967)** a regândit canoanele tuturor formelor literare în care s-a exprimat;

► considerat cel de-al doilea mare poet român de după Mihai Eminescu și înaintea lui Nichita Stănescu → revoluție a limbajului artistic;

► poezia cunoaște mai multe dimensiuni → filosofică (= ciclul existențial al *Psalmilor, ars poetica*, lirica sociogonică), erotică, ludică sau a universului miniatural;

► reface prin cuvânt experiențe originare → relația omului cu dumnezeirea (= pendularea „între credință și tăgadă"), cu moartea, iubirea sau creația.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► poet greu clasabil → revendicat deopotrivă de clasici și moderni, situat atât în descendența tradiției, cât și în fruntea avangardei;

► ilustrează direcția modernismului eclectic (= îmbinarea mai multor idei, concepții) → arta privită ca „meșteșug", *estetica urâtului*, suprapunerea registrelor lexicale, „metaforismul vizionar" (I. Em. Petrescu);

► debutul târziu prin volumul *Cuvinte potrivite* din 1927 → moment de răscruce în scrisul arghezian și în poezia românească;

► arta poetică *Testament* este considerată *pareneza* lui Tudor Arghezi → conține îndemnuri adresate urmașilor și impune o anumită conduită etică.

Viziunea artistică/despre lume:

► geneza actului creator → consecința unei revelații, nuntire alegorică între „slova de foc" (= inspirația febrilă, harul divin) și „slova făurită" (= truda depusă în numele actului creator);

► poezia presupune simultaneizarea celor două modalități de creație → atât spontaneitatea artistului, cât și disciplina muncii sale (Ș. Cioculescu).

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► substantivul „testament" (= implică ideea de zestre spirituală) din titlu → specie cu o îndelungată tradiție literară, poate fi interpretat dintr-o dublă perspectivă semantică:

- denotativ → act juridic unilateral prin care o persoană lasă drept moștenire succesorilor anumite bunuri materiale;
- conotativ → poetul nu lasă „urmașilor stăpâni" „decât un nume adunat pe-o carte", adică *opera omnia* (= integrala operei);

▸ poezia se constituie ca monolog liric adresat unui fiu spiritual ipotetic → instituie o perspectivă generaționistă (= „De la străbunii mei până la tine");

▸ sublimarea prin artă a „sudorii muncii" → redată prin motivul ordonator al „cărții" (= metonimie, substituie întregul prin parte) care devine: „treaptă", „hrisov", „cuvinte potrivite", „versuri și icoane", „muguri și coroane", „Dumnezeu de piatră";

▸ poezia se întemeiază pe o serie de relații de opoziție → efortul artistului de „a ivi cuvinte potrivite" este consecința asumării „durerii de vecii întregi";

▸ interferența registrelor de limbaj (= arhaic, popular, cult și neologismul „obscur") → valorificarea întregului tezaur lexical al limbii.

Comentarea unor secvențe/episoade:

▸ <u>secvența inițială</u> exprimă conștiința apartenenței la *verticala* istoriei → poetul apare drept punct de convergență între generații (= predecesori/succesori):

- instanța lirică → voce oraculară (= profetică) a colectivității din care face parte (= „un *eu* ereditar" după M. Mincu);
- vocativul „fiule" → sinecdocă (= singularul folosit cu sens colectiv) ce trimite la ideea unei lungi descendențe;
- „prin râpi și gropi adânci" → metaforizează efortul pe care îl implică poezia ce își trage sevele dintr-un trecut anistoric;
- „cartea" apare învestită cu sacralitate → „treaptă" (= simbol al elevației spirituale) și „hrisov" (= document emis de cancelariile medievale);
- ideea „inconștientului colectiv" (C. G. Jung) → poezia conservă o memorie genetică (= „osemintele vărsate-n mine");

▸ <u>secvența mediană</u> → expresia cea mai radicală a înnoirii limbajului artistic:

- conversia socialului (= „sapa", „brazda") în estetic (= „condeiul", „călimara") → din stratul obscur, prin revoltă și sete de absolut, se ridică Omul;
- sintagma „cuvinte potrivite" → definiția *in nuce* (= redusă la esență) a versului arghezian, poezia privită ca *ars combinatoria*;
- procesul creației implică în timp un amplu fenomen de distilare, de rafinare (= „frământate mii de săptămâni");
- poezia (= imperativ etic) răscumpără prin cuvânt o întreagă realitate (= „durerea surdă și amară") → scop vindicativ (= „biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte");

- arta, prin mesianismul ei, este un *catharsis* (= scop purificator) → corectează injustițiile istoriei (= „odrasla vie-a-crimei tuturor");
- lexicul nonpoetic (= „bube, mucegaiuri, noroi") este înzestrat cu virtuți estetice și convertit în lumină spirituală (= „frumuseți și prețuri noi") → ***estetica urâtului***;
- poezia este, așadar, o „floare a răului", metamorfoză estetică a tuturor suferințelor;

► secvența finală → problema raportului dintre inspirație și efortul creator:
- Bacovia își veghea „amorul" cu „aripele de plumb" atârnânde → Arghezi își contemplă propria muză (= „Domnița suferă în cartea mea");
- vocația de *poeta artifex* (= poetul ca artizan al limbajului) → nuntirea alegorică (= „împărecheate-n carte se mărită") dintre:
  - „slova de foc" (= *poeta vates*) → cuvântul spontan, inspirația;
  - „slova făurită" (= *poeta faber*) → cuvântul elaborat, truda;
- poezia (= născută din sentimentul adânc al revoltei) devine în final depozitarul unei memorii spirituale (= concentrează „mânia bunilor").

Concluzii:

► volumul *Cuvinte potrivite* reprezintă un itinerar sacru, iar *Testament* exemplifică, în termenii *gramaticii* argheziene, condiția creatorului și mesianismul artei sale → o experiență cu valoare arhetipală;

► poezia este un act demiurgic, de alchimizare a materiei brute cu care operează, adică a limbajului.

****

Monument de orgoliu creator, **Tudor Arghezi (1880–1967)** a regândit canoanele tuturor formelor literare în care s-a exprimat. Considerat cel de-al doilea mare poet român de după Mihai Eminescu, a revoluționat, înainte de Nichita Stănescu, paradigma limbajului artistic.

Poezia argheziană cunoaște mai multe dimensiuni, de la cea filosofică, incluzând ciclul existențial al *Psalmilor* sau *ars poetica* și lirica sociogonică la cea ludică, erotică sau a universului miniatural. Arghezi reface prin cuvânt experiențe originare cum ar fi relația omului cu dumnezeirea, eternă pendulare „între credință și tăgadă", cu moartea (*De-a v-ați ascuns…*), iubirea (*Morgenstimmung*) sau creația (*Flori de mucigai*).

Poet greu clasabil, revendicat deopotrivă de clasici și moderni, autorul poate fi situat atât în descendența tradiției, cât și în fruntea avangardei. Ilustrează direcția **modernismului eclectic**, prin arta privită ca „meșteșug", *estetica urâtului*, suprapunerea registrelor lexicale sau „metaforismul vizionar" (I. Em. Petrescu). Debutul editorial propriu-zis, prin volumul *Cuvinte potrivite* din 1927, reprezintă un moment de răscruce în scrisul arghezian și în poezia românească. Arta poetică *Testament* este considerată *pareneza* lui Tudor Arghezi, din perspectiva îndemnurilor adresate urmașilor și impunerea unei anumite conduite etice.

În **viziunea** lui Tudor Arghezi, geneza actului creator este consecința unei revelații, nuntire alegorică între „slova de foc", care se traduce prin inspirație febrilă și „slova făurită", adică truda depusă în numele actului creator. Poezia presupune simultaneizarea celor două modalități de creație, atât spontaneitatea artistului, cât și disciplina muncii sale (după Ș. Cioculescu).

Termenul „testament" figurat în **titlu,** specie cu o îndelungată tradiție literară, de la François Villon la poeții Văcărești, implicând ideea de zestre spirituală, poate fi interpretat dintr-o dublă perspectivă semantică. În <u>sens denotativ</u>, desemnează un act juridic unilateral prin care o persoană lasă succesorilor drept moștenire anumite bunuri materiale. În <u>sens conotativ</u>, poetul nu lasă „urmașilor stăpâni" decât un „nume adunat pe-o carte", adică *opera omnia*, creația integrală.

Poezia se constituie ca **monolog liric adresat** unui „fiu" spiritual ipotetic, instituind o perspectivă generaționistă care pornește „de la străbunii mei", ajungând „până la tine", adică în prezent și răzbătând dincolo de el.

Rezultat al sublimării prin artă a „sudorii muncii", „cartea", substantiv cu valoare metonimică, devine, pe rând, „treaptă", „hrisov", „cuvinte potrivite", „versuri și icoane", „muguri și coroane", „Dumnezeu de piatră".

Poezia se întemeiază pe o serie de **relații de opoziție**, pentru că efortul artistului de „a ivi cuvinte potrivite" este consecința asumării „durerii de vecii întregi". Prin interferența registrelor de **limbaj**, de la cel arhaic („sarici", „hrisov") la popular („brânci", „graiuri") sau cult („ datorie", „vioară"), incluzând neologismul „obscur", se valorifică întregul tezaur lexical al limbii.

Secvența inițială exprimă conștiința apartenenței la „verticala" istoriei, unde poetul se imaginează pe sine drept punct de convergență între generații, între predecesori și succesori. Instanța lirică este o <u>voce oraculară a colectivității</u> din care face parte, „un *eu* ereditar" (M. Mincu). Vocativul „fiule", redat stilistic printr-o sinecdocă, trimite la ideea unei lungi descendențe. Trăgându-și sevele din suferințele înaintașilor, poezia exprimă <u>efortul răzbaterii continue</u> „prin râpi și gropi adânci".

„Cartea”, învestită cu sacralitate, considerată „treaptă”, deci simbol al elevației și „hrisov”, servind așadar ca document de legitimitate, este un bun spiritual transmisibil pe linia generațiilor. „Osemintele vărsate-n mine” metaforizează ideea „inconștientului colectiv” (C. G. Jung), deoarece poezia conservă memoria genetică a antecesorilor.

Secvența mediană devine expresia cea mai radicală a înnoirii limbajului artistic, în care se produce conversia socialului („sapa”, „brazda”) în estetic („condeiul”, „călimara”). Din stratul obscur, prin revoltă și sete de absolut, se ridică Omul scăpat de sub „teroarea istoriei” (M. Eliade).

Sintagma „cuvinte potrivite” este definiția *in nuce* a versului arghezian, poezia înțeleasă ca *ars combinatoria*. Procesul creației implică și un amplu fenomen de distilare, de rafinare a materialului lexical de-a lungul a „mii de săptămâni”.

Imperativ etic, poezia devenită „durere surdă și amară” răscumpără prin cuvânt o întreagă realitate, având și un scop vindicativ, de „bici răbdat” care „se-ntoarce în cuvinte”. Arta, prin mesianismul ei, este un *catharsis* ce „pedepsește” „odrasla vie-a-crimei tuturor”, corectând astfel injustițiile istoriei.

Anunțând postulatul baudelairian al esteticii urâtului din volumul *Flori de mucigai*, „bube, mucegaiuri și noroi” sunt topite, prin puterea transfiguratoare a artei, în „frumuseți și prețuri noi”. Imundul cotidian e convertit astfel în lumină spirituală, iar poezia, „floare a răului”, devine metamorfoza estetică a unor adânci suferințe.

Secvența finală ridică problema raportului dintre inspirație și efortul creator. Așa cum Bacovia își veghea „amorul” cu „aripele de plumb” atârnânde, Arghezi își contemplă propria muză. „Întinsă leneșă pe canapea”, Domnița care „suferă în carte” amintește de una dintre sculpturile lui Constantin Brâncuși care dăltuise cândva, în transparența marmurei, o „Muză adormită” (1910).

Un *poeta artifex* imaginează o nuntire alegorică între „slova de foc” (cuvântul spontan) și „slova făurită” (cuvântul elaborat) care „împărecheate-n carte se mărită”. Sublimate într-un singur act creator cu valoare exemplară, inspirația, „stihie divină” (T. S. Eliot), relevă vocația de *poeta vates* a artistului, iar chinul depus pe cea de *poeta faber*. Poezia, născută din sentimentul adânc al revoltei „Robului” în fața „Domnului”, adică a receptorului, ajunge în final depozitarul unei memorii spirituale, concentrând întreaga „mânie a bunilor”.

Volumul *Cuvinte potrivite* reprezintă un itinerar sacru, iar *Testament* exemplifică, în termenii *gramaticii* argheziene, condiția creatorului și mesianismul artei sale reflectate într-o experiență *arhetipală*. Poezia rămâne un act demiurgic, de alchimizare a materiei brute cu care operează, adică a limbajului.

6. Ion BARBU, *Joc secund*

Modernismul ermetic

Contextul creației:

▸ ilustru deopotrivă sub numele real, de matematician (Dan Barbilian), dar și sub pseudonimul de poet – **Ion Barbu (1895–1961)**;

▸ a revoluționat lirica românească printr-o modernitate paradoxală, reunind simbolic rigoarea științei și libertatea artei;

▸ a pornit de la credința că „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde aceasta se întâlnește cu poezia".

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

▸ expresia poetică se rafinează de-a lungul a trei etape de creație → *parnasiană, baladesc-orientală* și *ermetică*;

▸ volumul *Joc secund* din 1930 se deschide cu *[Din ceas, dedus...]*, poezie programatică al cărei titlu va fi înlocuit ulterior din rațiuni editoriale;

▸ artă poetică modernistă → intelectualizarea limbajului, tendința paradoxală de a revela și de a încifra mesajul textual, *depredicativizarea* sintactică, aspirația către *poezia pură*;

▸ poezia impresionează, înainte de toate, printr-o sonoritate impecabilă;

▸ este o odă pindarică (= Pindar, poet liric grec al Antichității) prin armonia și echilibrul desăvârșit al compoziției.

Viziunea artistică/despre lume:

▸ reiese dintr-o mărturisire a poetului însuși → „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru";

▸ în concepția lui Ion Barbu, lumea intră prin oglindă (= motiv *specular*), simbol al transcendenței, într-o stare de grație (= „mântuit azur") → se purifică;

▸ poezia este un act prin excelență intelectual → „roata" lui Mercur din „Ritmuri pentru nunțile necesare", negație deci a lumii fenomenale.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

▸ titlul conține definiția *in nuce* (= redusă la esență) a poeziei barbiene, în cheie metaforică → „jocul fiind o combinație a fanteziei, liberă de orice tendință practică" (T. Vianu);

► un *poeta ludens* (= poet care se joacă) face concurență demiurgului în imaginarea unor lumi probabile → noțiunile de timp și spațiu tratate *aprioric* (= „ceasul dedus" se „sustrage oricărei prize a temporalității" – Al. Paleologu);

► la nivelul limbajului, poezia exploatează „ermetismul de dificultate filologică" (G. Călinescu) → încifrare prin metafore-paradox (= „cum numai marea"), „ascuns" în transparență „sub clopotele verzi", accesibil doar celor inițiați.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► secvența inițială este construită printr-o *depredicativizare* sintactică → participiile „dedus" și „intrată", gerunziul „tăind";

- poetul respinge opțiunea zenitului, propunând o ieșire din contingent (= „adâncul acestei calme creste") → sugestie a spațiului ondulatoriu (= vidul și plinul, convexul și concavul);
- eliberată de sub povara Timpului, realitatea se spiritualizează → devine „mântuit azur" (= epitet metaforic în inversiune);
- „calma creastă" → *metaforă* a artei, privită ca reflexie „în oglindă" (= reversul *mimesis*-ului aristotelic);
- „înecarea cirezilor agreste" în „grupurile apei" → negarea teluricului și îndreptarea către o lume a esențelor;
- „jocul secund, mai pur" este un *catharsis* → arta devenită copia imperfectă a realității înconjurătoare transfigurează realitatea prin cuvânt, o purifică;

► în secvența finală, asemeni unui ecou sonor înălțat în mijlocul universului, un Orfeu modern „ridică însumarea de harfe răsfirate" → reface unitatea lumii prin cântec (= epitetul ornant „[harfe] răsfirate");

- poetul „este catalizatorul acestei unice levitații către realitate" (D. Cristea-Enache) → tinde către Idee (= în sens platonician);
- poezia nu este doar arhitectură sonoră → muzică încorporată în limbaj, ci *lirism pur*, absolut;
- aceasta „istovește" resursele realului și se orientează „în sbor invers" către un „nadir latent", devenit copia în plan ideal a zenitului → esențele nerevelate ale lumii.

Concluzii:

► Ion Barbu reprezintă în lirica interbelică momentul când arta se întoarce în punctul ei genezic, la „divina geometrie neeuclidiană";

► poezia barbiană este asemeni sculpturii stilizate a lui Constantin Brâncuși care tinde către esențializare și simplificarea formei de expresie;

► asemeni artistului care făcuse cândva „piatra să cânte pentru omenire", poetul „visează *Opera* așa cum Mallarmé visase *Cartea*" (D. Flămând).

****

Ilustru deopotrivă sub numele real de matematician (Dan Barbilian), dar și sub pseudonimul de poet, **Ion Barbu (1895–1961)** a revoluționat lirica românească printr-o modernitate paradoxală, reunind simbolic rigoarea științei și libertatea artei, Elada lui Orfeu și Pindar cu cea a lui Dionysos și Pitagora. A pornit de la credința că „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde aceasta se întâlnește cu poezia".

Într-un interviu acordat publicistului Felix Aderca („Viața literară", 1927), poetul răspunde tentativelor de periodizare și explică unitatea de substanță a operei, distingând inițial între patru faze: *parnasiană*, *antonpannescă*, *expresionistă* și *șaradistă*. În studiul său din 1935, Tudor Vianu propune o altă delimitare care va deveni ulterior „canonică".

Expresia poetică se rafinează de-a lungul a **trei etape de creație**. Parnasianismul începuturilor literare transferă năzuințele spiritului elementelor naturii în sonete ca *Munții*, *Lava*, *Copacul*, *Banchizele* sau *Umanizare*. Etapa baladesc-orientală evocă în *După melci*, *Riga Crypto și lapona Enigel*, *Domnișoara Hus* sau ciclul *Isarlâk* o lume guvernată de rituri și ritualuri străvechi, de practici magice. În cheie ermetică, „roata" lui Mercur, cea a lui Venus și a Soarelui metaforizează cele trei posibile „chei" de cunoaștere, din ultima fază a creației.

Volumul ***Joc secund*** din 1930 se deschide cu *[Din ceas, dedus...]*, poezie programatică al cărei titlu va fi înlocuit ulterior cu cel al volumului, de către Alexandru Rosetti, din rațiuni editoriale. Arta poetică aderă la **estetica modernistă** prin intelectualizarea limbajului, tendința paradoxală de a revela și de a încifra mesajul textual, depredicativizarea sintactică, aspirația către *poezia pură*. Textul impresionează, înainte de toate, prin așa-numitele *euritmii*, printr-o sonoritate impecabilă care devine „adevărată muzică a formelor în zbor". Poate fi considerat o odă pindarică prin armonia și echilibrul desăvârșit al compoziției al cărei punct de sprijin se află într-o mărturisire a poetului: „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru".

Titlul conține definiția *in nuce* a poeziei, în cheie metaforică. În accepțiunea lui Tudor Vianu, „jocul este o combinație a fanteziei, liberă de orice tendință practică". Este un procedeu bazat pe reguli și, în egală măsură, un act gratuit. *Jocul secund* devine imaginea în oglindă și realitate sublimată în Idee, în sens platonician.

În **viziunea** lui Ion Barbu, lumea intră, prin motivul *specular* al oglinzii care simbolizează transcendentul, în „mântuitul azur", adică într-o stare de grație, devenind reflectare a „figurii spiritului creator" (G. Genette). Acest *mit al oglindei* figurează simbolic conștiința de sine reflectată în conștiința universală. Poezia este expresia unui narcisism, act pur intelectual amintind de „roata" lui Mercur din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, de autoiubire, autocunoaștere și negație a lumii fenomenale.

Încă din primul vers, un *poeta ludens* face concurență demiurgului în imaginarea unor lumi probabile. Noțiunile de timp și spațiu sunt tratate în spiritul apriorismului kantian, fiindcă „ceasul dedus" se „sustrage oricărei prize a temporalității" (Al. Paleologu). Cititorul ia astfel contact cu universul estetic al operei de artă, inițiindu-se în „treptele" misterelor lumii. Poezia exploatează „ermetismul de dificultate filologică" (G. Călinescu), propunând un **limbaj** încifrat prin metafore-paradox („cum numai marea"), „ascuns" în transparență „sub clopotele verzi", adică accesibil doar celor inițiați.

Secvența inițială este construită sub semnul depredicativizării sintactice, utilizând moduri nepersonale (participiile „dedus", „intrată", gerunziul „tăind") care creează o imagine stranie, rezultată din eliminarea factorului motrice – verbul. Poetul respinge opțiunea zenitului, propunând o ieșire din contingent („adâncul acestei calme creste"), prin sugestia spațiului ondulatoriu: vidul și plinul, convexul și concavul. Eliberată de sub povara Timpului, realitatea se spiritualizează, devenind „mântuit azur" (epitet metaforic în inversiune). „Calma creastă" este *metaforă* a artei, văzută ca reflexie „în oglindă". Asistăm la reversul *mimesis*-ului aristotelic, realitatea *secundă* pe care Platon o considera drept copie diluată este „mai pură" decât realitatea *primă*. „Înecarea cirezilor agreste" în „grupurile apei" înseamnă negarea teluricului și îndreptarea către o lume a esențelor sau posibilă delimitare de retorica tradițională anulată „prin tăiere". Poezia devine astfel „un joc secund, mai pur", deci un *catharsis* ce transfigurează realitatea prin cuvânt.

În **secvența finală**, asemeni unui ecou sonor înălțat în mijlocul universului, un Orfeu modern „ridică însumarea de harfe răsfirate", adică reface unitatea lumii prin cântec, acțiune conotată prin epitetul ornant „(harfe) răsfirate". Poetul „este catalizatorul acestei unice levitații către realitate" (D. Cristea-Enache), tinzând către Idee, în sens platonician. Poezia nu este doar arhitectură sonoră, adică muzică încorporată în limbaj, ci și **lirism pur**, absolut. Dar poezia „istovește" resursele realului, le epuizează, orientându-se „în zbor invers" către un „nadir latent", devenit copia în plan ideal a zenitului, adică spre esențele nerevelate ale lumii.

Transpare aici o mai veche dihotomie, cea dintre real și ideal, dintre contingent și transcendent. La nivelul **limbajului**, se exploatează „un ermetism de dificultate filologică" (G. Călinescu), o încifrare prin metafore-paradox („cum numai marea") a sensului, „ascuns" în transparență „sub clopotele verzi", accesibil în fond numai celor inițiați.

Ion Barbu reprezintă, așadar, momentul când arta, care pornește dintr-o lectură a formelor simbolice, se întoarce în punctul ei genezic, la „divina geometrie neeuclidiană", esențializată, contemporană fizicii lui Einstein, prin sculptura stilizată a lui Constantin Brâncuși „care visa *Opera* așa cum Mallarmé visase *Cartea*" (D. Flămând), Pablo Picasso și cubiști în artele plastice sau André Breton și suprarealiști în poezie.

7. Ion Pillat, *Aci sosi pe vremuri*

Tradiționalismul interbelic

Contextul creației:

▸ tradiționalismul este una dintre orientările estetice ale perioadei interbelice → „mai degrabă program, decât sensibilitate reală" (N. Manolescu);

▸ deși teoretizat ca reacție polemică, nu este altceva decât o altă față a modernismului → *retromodernism* (= modernism orientat spre trecut);

▸ principalul ideolog al mișcării a fost Nichifor Crainic → revista „Gândirea" și eseul „Sensul tradiției", 1929;

▸ direcția tradiționalistă → asimilează curente precum *poporanismul*, *sămănătorismul* sau *gândirismul* (= tentă politică reacționară);

▸ reprezentative pentru această mișcare → volumele poeților **Ion Pillat (1881–1945)**, Radu Gyr, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu (= componenta spiritualist-ortodoxistă).

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

▸ tradiționaliștii afirmă ideea de *specific național* → pusă în circulație de Mihail Kogălniceanu, căreia îi va da o expresie definitivă G. Ibrăileanu;

▸ teme și motive specifice → ciclicitatea timpului, marile „rituri de trecere", peisajele rustice, satul ca vatră a spiritualității vechi, casa părintească, biserica, modele arhetipale (= tendință de idealizare a trecutului);

▸ „poezia pământului natal, a rădăcinilor ancestrale de care nu se poate rupe un suflet și-a găsit la noi expresia cea mai înaltă în lirica lui Ion Pillat" (Ov. S. Crohmălniceanu).

Viziunea artistică/despre lume:

▸ volumul *Pe Argeș în sus* (1923) cuprinde ciclurile *Florica*, *Trecutul viu* și *Bătrânii* → titlu-palimpsest este un vers preluat din balada populară *Monastirea Argeșului*;

▸ majoritatea poeziilor se înscriu în specia lirică a „pastelului psihologic" (I. Pop) → valorificarea estetică a motivului amintirii;

▸ viziunea paseistă, cu accente nostalgice → cultul „primitivismului" și al fondului patriarhal care nu exclude ideea de civilizație.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► *Aci sosi pe vremuri* lasă impresia mișcării unei clepsidre prin tema ciclicității timpului și a iubirii ca experiență umană repetabilă → meditație nostalgică „plină de subtilități muzicale" (N. Manolescu);

► titlul organizat ca structură enunțiativă → fixarea cronotopului liric, recuperarea unui trecut îndepărtat numai prin forța memoriei;

► perfectul simplu al indicativului (= „[aci] sosi") → restrânge perspectiva temporală (= imprimă discursului un ritm dinamic și o valență regională);

► structură simetrică → trei secvențe lirice și două planuri temporale unite printr-un interludiu retoric (= versul liber din final are valoare de refren);

► limbajul revalorizează registrele stilistice arhaic și popular → instituie solemnitatea discursului.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► secvența inițială = prezentul privit ca extensie a trecutului → evocare nostalgică marcată de trecerea inexorabilă a timpului:

- motivul „casei amintirii" → *casa onirică* (G. Bachelard), topos sacru care ține de intimitatea ființei unde sosesc cuplurile de îndrăgostiți pentru a da curs inițierii în misterul nunții;
- arta detaliului semnificativ și amănuntul psihologic → *tapiserie* cu patru dimensiuni: cele trei ale spațiului și una a timpului;
- planul trecutului → deschis prin *idila pastorală* (= cadru rustic în care se desfășoară scenariul erotic al bunicilor);
- elementele cadrului natural (= „plopii") devin solidare cu natura umană → sub acțiunea entropică (= ce destramă) a timpului;
- sunetul clopotului marchează marile momente ale existenței umane → „riturile de trecere" (A. van Gennep);

► interludiul retoric → meditație filosofică pe tema timpului ireversibil care se scurge în forme imperceptibil modificate (= „Ce straniu lucru, vremea..");

► secvența finală → scenariul erotic al bunicilor este reluat în contrapunct prin gesturile ritualice ale tinerilor:

- iubita este o apariție serafică → instanța poetică își asumă acum ipostaza îndrăgostitului (= exersarea unei *lirici a rolurilor*);
- caracterul implicit de *ars poetica* → sugerat prin trimiterile la cele două tipuri de sensibilitate: romantică și simbolistă;
- laitmotivul clopotului → element de recurență, sunetul întreține imprecizia celor două momente = nunta sau moartea, asumarea conștientă a unei „mari treceri".

Concluzii:

► *Aci sosi pe vremuri* oferă o cheie de interpretare a fețelor enigmatice ale timpului uman care oglindește inițieri recurente în misterul nunții și al morții;

► Ion Pillat este pentru literatura română ceea ce Serghei Esenin este pentru cea rusă → un ultim poet al satului patriarhal românesc pe care îl evocă printr-o nostalgică resemnare.

****

Definit mai degrabă ca „program, decât ca sensibilitate reală" (N. Manolescu), **tradiționalismul** este una dintre cele două orientări estetice manifestate în perioada interbelică. Teoretizat ca reacție polemică, ceea ce numim, în mod convențional, *tradiționalism* nu este decât o altă față a modernismului. Această tendință literară redescoperă lumea sempiternă a satului al cărui elogiu îl făcea, atât de inspirat, Lucian Blaga, în discursul său de recepție („Veșnicia s-a născut la sat"), folclorul autentic și „primitivismul". Viziunea paseistă, cu accente nostalgice, cultul „primitivismului" și al fondului patriarhal nu exclud însă ideea de civilizație.

Volumele poeților **Ion Pillat (1881–1945)** – *Pe Argeș în sus*, 1923, *Satul meu* sau *Biserica de altădată* și Vasile Voiculescu – *Pârgă*, 1923 și *Poeme cu îngeri* sunt reprezentative pentru lirica tradiționalistă, prin valorificarea unor teme și a unor motive specifice: ciclicitatea timpului, peisajele bucolice, satul ca vatră a spiritualității vechi, casa părintească, biserica, marile „rituri de trecere" sau muncile agrare. Vasile Voiculescu adaugă componenta spiritualist-ortodoxistă, prin lirica iconografică din volumul *Poeme cu îngeri*, reflex al *Cântecelor cu îngeri* ale lui Rainer Maria Rilke. Prezența îngerului, simbol al transcendenței, exprimă, ca în reprezentările iconografice, un absolut revelat.

„Poezia pământului natal, a rădăcinilor ancestrale de care nu se poate rupe un suflet și-a găsit la noi expresia cea mai înaltă în lirica lui Ion Pillat" (Ov. S. Crohmălniceanu). Apărut în 1923, volumul *Pe Argeș în sus* preia ca titlu-palimpsest un vers din balada populară *Monastirea Argeșului* și cuprinde ciclurile *Florica*, *Trecutul viu* și *Bătrânii*. Majoritatea poeziilor lui Ion Pillat se înscriu în specia „pastelului psihologic" (I. Pop), bazându-se pe valorificarea estetică a motivului amintirii.

Meditație nostalgică „plină de subtilități muzicale" (N. Manolescu), *Aci sosi pe vremuri* lasă impresia mișcării unei clepsidre, prin **tema ciclicității timpului** și **a iubirii** care se conjugă cu motive tradiționaliste precum natura rustică din împrejurimile satului, „casa amintirii", clopotul din „turnul vechi".

Titlul este organizat ca structură enunțiativă. Cronotopul, redat prin forma populară a adverbului de loc *aci* și locuțiunea adverbială de timp *pe vremuri*, pretextează recuperarea unui trecut îndepărtat numai prin forța memoriei. Deicticul „aci" devine spațiul unde au loc ritualurile sacre, al împlinirii ființei sau cel al plecării din lume. Conjugat la perfectul simplu al indicativului, verbul „a sosi" restrânge perspectiva temporală și imprimă discursului liric un ritm dinamic și o valență regională.

Structura simetrică dispune cele nouăsprezece distihuri în trei secvențe lirice, organizate în două planuri temporale care se armonizează printr-un interludiu retoric. Versul liber din final funcționează cu valoare de refren, impunând o anumită solemnitate a limbajului.

În **secvența inițială**, primele patru versuri aduc în prim-plan, printr-o evocare nostalgică, motivul „casei amintirii", asupra căreia timpul și-a pus pecetea („păienjeni zăbreliră"). Într-una dintre „Reveriile" sale, Gaston Bachelard vorbește despre *casa onirică,* topos sacru care ține de intimitatea ființei. Acest spațiu arhetipal, imaginat în poezia lui Ion Pillat ca paradis pierdut, nu mai poate fi recuperat decât prin amintire și cuvânt, prezentul nefiind altceva decât o extensie a trecutului. În acest cosmos de sine stătător sosesc cuplurile de îndrăgostiți pentru a da curs inițierii în misterul nunții. Arta detaliului semnificativ și amănuntul psihologic se împletesc desăvârșit într-o tapiserie cu patru dimensiuni: cele trei ale spațiului, iar cea de-a patra, a timpului.

Idealizarea trecutului este deschisă prin distihul al treilea, evocând iubirea bunicilor. Elementele cadrului natural („plopii") devin solidare cu omul în fața acțiunii entropice a timpului. Versurile următoare recreează o lume de mult apusă, prin idila pastorală. Într-un cadru rustic, asemănător cu cel eminescian din *Sara pe deal* sau *Floare albastră*, cei doi îndrăgostiți se descoperă unul pe celălalt în acordurile versurilor din clasicii literaturii romantice, prin referințe livrești de secol XIX: Lamartine și Ion Heliade-Rădulescu. Numele bunicii are rezonanțe mitologice, în traducere Calyopi însemnând „voce frumoasă", fiind, pentru vechii greci, muza poeziei epice, a elocinței și a muzicii, reprezentată în picturi cu o liră în mână (instrument orfic). Sunetul clopotului care bate „în turnul vechi din sat" amintește de marile momente ale existenței umane, nunta și moartea, „rituri de trecere" (A. van Gennep). Legi ale firii, Erosul și Thanatosul se îngemănează, proiectând în etern durata efemeră a clipei („Iar ei în clipa asta simțeau c-o să rămână").

Interludiul retoric, cuprinzând cele două distihuri mediane, se realizează sub forma unei meditații filosofice pe tema timpului inexorabil (motivul *tempus irreparabile fugitur*) care se scurge în forme imperceptibil modificate.

Secvența finală reia prin contrapunct idila tânărului cuplu format din instanța lirică și o prezență feminină sugerată. Scenariul erotic al bunicilor este reiterat prin gesturile care exprimă un întreg ritual. Iubita este o apariție serafică, iar elementele de intertextualitate sunt asigurate prin referințele livrești de secol XX: Francis Jammes și Horia Furtună. Poetul își asumă acum ipostaza îndrăgostitului, prin exersarea unei lirici a rolurilor.

Caracterul implicit de *ars poetica* este sugerat de penultimul distih, prin trimiterile la cele două tipuri de sensibilitate: romantică și simbolistă. Laitmotivul clopotului devine element de recurență, sunetul său întreținând imprecizia celor două momente: nunta sau moartea. Cântecul misterios al devenirii reamintește că fluxul continuu al timpului se scurge în afară și în sine însuși. Egale în intensitate, sunetele ascund o taină, generând o formă de tristețe metafizică, de asumare lucidă a acestei „mari treceri".

Așadar, poezia este un model de interpretare a fețelor enigmatice ale timpului, imaginate ca vârste ale omului, corelate cu ritmurile sempiterne ale naturii și devenirea evanescentă a ființei. Timpul uman, niciodată același, oglindește recurente inițieri în misterul nunții și al morții. Ion Pillat este pentru literatura română ceea ce Serghei Esenin este pentru cea rusă, un ultim poet al satului patriarhal românesc pe care îl evocă printr-o nostalgică resemnare.

8. Nichita STĂNESCU, *Leoaică tânără, iubirea*

Neomodernismul poetic

Contextul creației:

► după Mihai Eminescu și Tudor Arghezi, **Nichita Stănescu (1933–1983)** realizează cea mai recentă revoluție de viziune și de limbaj din lirica românească → „conștiință ce regândește întreaga poeticitate" (Șt. Mincu);

► intră în curentul de refacere a tradiției poeziei românești libere → timp de un deceniu aceasta fusese îndepărtată de specificitatea ei lirică;

► poet-sinteză → atemporalitatea și esențializarea de la Eminescu și Blaga, narativitatea lui Bacovia, tehnica de *poeta artifex* a lui Arghezi și ermetismul lui Barbu;

► delimitată convențional, lirica stănesciană asimilează trei faze distincte → „metaforică", „simbolică și de viziune" și „metapoezia" (după C. Braga);

► volumele *Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor* anunță trecerea la o stare de jubilație → „vârsta de aur a dragostei" care iradiază ființa.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► neomodernismul (= generația '60) → contextul unei tendințe de liberalizare ideologică ce permite recuperarea valorilor modernismului interbelic;

► marile teme lirice/particularități ale „tardo-modernismului" (M. Cărtărescu) → creația și iubirea devin modalități de cunoaștere a lumii, „corporalitatea" sentimentelor, exploatarea limitelor limbajului, intelectualizarea lui, reflexivitatea, ineditul lexical *topit* într-o nouă „limbă poezească";

► raportul dintre subiect (= conștiința eului) și obiect (= universul înconjurător) → descris ca fiind pur senzorial;

► poezia este înțeleasă ca stare lirică → expresie a trăirilor inefabile ale ființei.

Viziunea artistică/despre lume:

► denotă o extraordinară capacitate de plasticizare (= concretizare) a ideilor poetice → transpunerea lumii în forme sensibile;

► *Leoaică tânără, iubirea* → analogia între „metafora vie" (P. Ricoeur) și starea de vibrație continuă care este dragostea, supremă voluptate umană;

► transparența acestor imagini subtile → se asociază unei originale „viziuni a sentimentelor", anulând distincția abstract/concret, material/imaterial etc.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► titlul se centrează asupra „obiectului" liric (= iubirea) → „corporalizat" în superba sălbăticiune (= „leoaică tânără"), expresia sentimentului *agresiv*;

► poezia ia forma unui monolog confesiv care descrie o experiență fundamentală → pusă sub semnul unei metamorfoze ireversibile;

► mica piesă lirică are însă și o „componentă epică" (Alex. Ștefănescu) → întreg scenariul erotic se întemeiază pe un ritual cinegetic (= gradare prin *climax* liric);

► poezia tematizează „forța transfiguratoare a erosului" (I. Pop) → invadează structura intimă a ființei și modifică esențial percepția sa asupra lumii;

► compoziția creează sentimentul dispersiei → iubirea este *pulverizată* atât în interiorul, cât și „dincolo" de limitele umanului;

► limbajul → recurge îndeosebi la variații metaforice (= „cercul", „curcubeul tăiat în două", „deșertul în strălucire").

Comentarea unor secvențe/episoade:

► secvența inițială descrie revelațiile succesive ale iubirii → verbe din câmpul lexico-semantic al agresivității (= „a sărit", „a înfipt", „a mușcat" etc.):

- izomorfismul iubire ↔ leoaică este total, sentimentului i se transferă agresivitatea animalului de pradă;
- apariția imprevizibilă a „leoaicei" care „pândise-n încordare" (= acțiune premeditată) → marcată prin jocul determinanților „în față"/„de față";

► secvența mediană imaginează un mic tablou cosmogonic (= metafora „cercului de-a dura") → certe rezonanțe eminesciene:

- în centrul acestui orizont → „ipostaza cvasidemiurgică a eului" (I. Pop);
- ca într-o „geneză a lumilor continue" (I. Em. Petrescu) → se antrenează categoria „aproapelui" și a „departelui" (= imaginea „strângerii de ape");
- mișcarea ascensională a privirii care „țâșnește în sus", pe *verticala* lumii → scurgere dinamică de energie (= imagine prerafaelită);
- deschiderile către infinitul cosmic → metafora „curcubeului tăiat în două" și a auzului care intersectează zborul săgetat al ciocârliei (= simbol solar);
- iubirea devine odă beethoveniană care celebrează lumina, soarele, viața;

► secvența finală surprinde o ireversibilă metamorfoză a *eului*:

- „propria corporalitate rămâne o enigmă" (C. Teutișan) → se produce o *dematerializare* a ființei;
- o nouă „vârstă" a erosului se insinuează treptat → imaginea „leoaicei arămii" care „trece-alene" peste „deșertul în strălucire";
- repetiția din versurile finale (= „înc-o vreme/și-ncă-o vreme...") → experiența irepetabilă a omului care păstrează nostalgia eternității.

Concluzii:

▸ „Leoaica tânără" → „expresia metaforică a iubirii (...) transformată într-o prezență palpabilă cu rol definit în economia poemului" (I. Pop);

▸ filtrând esențele lumii, iubirea, devenită curioasă „întâmplare a ființei", o menține într-o perpetuă stare de grație.

****

După Mihai Eminescu și Tudor Arghezi, **Nichita Stănescu (1933–1983)** realizează cea mai recentă revoluție de viziune și de limbaj din lirica românească, fiind considerat o „conștiință ce regândește întreaga poeticitate" (Șt. Mincu). Autorul celor „11 elegii" intră în curentul de refacere a tradiției poeziei românești libere, după un deceniu în care aceasta fusese îndepărtată de specificitatea ei lirică.

Poet-sinteză, deprinde atemporalitatea și esențializarea de la Eminescu și Blaga, narativitatea lui Bacovia, tehnica unui *poeta artifex* de la Arghezi și ermetismul lui Barbu. Delimitată convențional, lirica stănesciană asimilează trei faze distincte, de la cea „metaforică" la cea „simbolică și de viziune" și „metapoezie" (după C. Braga). Volumele *Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor* anunță trecerea la o stare de jubilație pe care poetul o consideră „vârsta de aur a dragostei" care iradiază ființa.

Cristalizarea generației '60 din care mai fac parte Marin Sorescu, Ana Blandiana, Mircea Ivănescu, Ioan Alexandru, Leonid Dimov ș.a. are loc în contextul unei tendințe de liberalizare ideologică ce permite recuperarea implicită a valorilor modernismului interbelic. Printre marile teme lirice și particularități ale acestui **tardo-modernism** (M. Cărtărescu) se numără creația și iubirea devenite modalități de cunoaștere a lumii, „corporalitatea" sentimentelor, exploatarea conștientă a limitelor limbajului și intelectualizarea lui, reflexivitatea și ambiguitatea discursului, ineditul lexical *topit* într-o nouă „limbă poezească". Raportul dintre subiect (conștiința eului) și obiect (universul înconjurător) este descris ca fiind pur senzorial. Poezia este înțeleasă ca stare lirică, expresie integrală a trăirilor inefabile ale ființei.

Viziunea artistică denotă o extraordinară capacitate de plasticizare a ideilor poetice, lumea plăsmuită fiind transpusă în forme sensibile. În *Leoaică tânără, iubirea*, analogia se face între „metafora vie" (P. Ricoeur) și starea de vibrație continuă care este dragostea, supremă voluptate umană. Transparența acestor imagini subtile se asociază unei originale „viziuni a sentimentelor" care anulează distincția abstract/concret, material/imaterial etc.

Titlul se centrează asupra „obiectului" liric („iubirea") care apare „corporalizat" în superba sălbăticiune („leoaică tânără"), expresia sentimentului agresiv.

Poezia ia forma unui monolog confesiv care descrie această experiență fundamentală, pusă sub semnul unei metamorfoze ireversibile.

Mica piesă lirică are însă și o „componentă epică" (Alex. Ștefănescu), pentru că întreg scenariul erotic se întemeiază pe un ritual cinegetic, gradat prin climax liric. Poezia **tematizează** „forța transfiguratoare a erosului" (I. Pop) care invadează structura intimă a ființei și modifică esențial percepția sa asupra lumii. **Compoziția** creează sentimentul dispersiei prin care iubirea este *pulverizată* atât în interiorul, cât și „dincolo" de limitele umanului. **Limbajul** recurge îndeosebi la variații metaforice, cum este figura euclidiană a „cercului", simbol al perfecțiunii, cea a „curcubeului tăiat în două" sau a „deșertului în strălucire".

Secvența inițială descrie revelațiile succesive ale iubirii, recurgând la verbe din câmpul lexico-semantic al agresivității: „a sărit", „a înfipt", „a mușcat" etc. Izomorfismul iubire-leoaică este total, pentru că sentimentului i se transferă agresivitatea animalului de pradă. Apariția imprevizibilă a „leoaicei" care „pândise-n încordare", deci o acțiune premeditată, este marcată prin jocul determinanților „în față"/„de față".

Secvența mediană imaginează un mic tablou cosmogonic, sugerat prin metafora „cercului de-a dura", având certe rezonanțe eminesciene. În acest pulsatoriu „centrum mundi" se fixează „ipostaza cvasidemiurgică a eului" (I. Pop). Ca într-o „geneză a lumilor continue" (I. Em. Petrescu), viziunea poetică antrenează categoria „aproapelui" și a „departelui", desăvârșite în imaginea dinamică a „strângerii de ape", reflex stilistic al „cuibarului rotitor" din mijlocul feericei „păduri de argint".

Mișcarea ascensională a privirii care „țâșnește în sus", pe verticala lumii, imagine prerafaelită, presupune degajare dinamică de energie. Deschiderea către infinitul cosmic este sugerată prin metafora „curcubeului tăiat în două" și a auzului care intersectează zborul săgetat al ciocârliei, simbol prin excelență solar. Iubirea devine astfel odă beethoveniană care celebrează lumina, soarele, exuberanța vieții.

Secvența finală surprinde ireversibila metamorfoză a *eului*, a celui căzut pradă sentimentului invaziv. „Propria corporalitate rămâne o enigmă" (C. Teutișan), implicând așadar dematerializarea ființei. O nouă „vârstă" a erosului se insinuează treptat prin imaginea „leoaicei arămii" care „trece-alene" peste „deșertul în strălucire". Repetiția din versurile finale („înc-o vreme/și-ncă-o vreme...") pare a demonstra că, după consumarea acestei experiențe irepetabile, omul păstrează încă nostalgia eternității.

„Leoaica tânără" rămâne în definitiv „expresia metaforică a iubirii (...) transformată într-o prezență palpabilă cu rol definit în economia poemului" (I. Pop). Filtrând esențele lumii, iubirea, curioasă „întâmplare a ființei", o menține într-o perpetuă stare de grație. Nichita Stănescu rămâne, „prin vocație și prin mit" (M. Cărtărescu) ultimul mare *modernist* al poeziei românești.

9. Mircea Cărtărescu, *Poema chiuvetei*

Postmodernismul

Contextul creației:

► poet, prozator și publicist al *generației '80*, Mircea Cărtărescu se înscrie în direcția postmodernismul românesc;

► *Poema chiuvetei* → publicată în 1982, în volumul colectiv *Aer cu diamante* (Mircea Cărtărescu, Traian Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan), apărut ca un act de solidaritate, de identitate literară și de apartenență la generația '80;

► reluată ulterior în volumul *Totul* (1985) → ilustrează cu fidelitate trăsăturile curentului, teoretizate de Mircea Cărtărescu în studiul *Postmodernismul românesc* (1999);

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► postmodernismul → o „nouă poezie nouă" (I. Pop), „deliricizată" (M. Martin) și „înclinată spre demistificare" (N. Manolescu);

► propensiunea spre hibridizare → impuritatea genurilor și a speciilor, amestecul de coduri, de obiecte poetice și nepoetice, de liric și epic;

► poezia cotidianului → ironia, prozaismul, gustul pentru derizoriu;

► libertate totală de creație și de imaginație în abordarea unei teme consacrate;

► intertextualitate paradigmatică→ tema iubirii între planuri incompatibile: uman/cosmic în *Luceafărul* (M. Eminescu), sacru/profan în *Morgenstimmung* (T. Arghezi), vegetal/uman în *Riga Crypto și lapona Enigel* (I. Barbu), universul ustensilelor casnice/cel stelar în *Poema chiuvetei*;

► scrierea cu minusculă a numelor proprii („dâmbovița", „dacie") și scrierea cu minusculă după punct → abateri de la normele limbii literare, instaurarea unei noi convenții poetice;

► limbajului curent, prozaic → desolemnizarea discursului.

Viziunea artistică/despre lume:

► viziune neconvențională în abordarea unei mari teme lirice – iubirea imposibilă (= „postmodernul nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează", după M. Cărtărescu);

► sentimentele umane sunt transferate lumii obiectuale → în ipostaza îndrăgostitei este o chiuvetă de bucătărie;

► autonomia estetică reiese din intenția de parodiere a unor convenții poetice → dialog „polifonic", ludic și livresc, cu literatura anterioară;

► accentul cade pe forța imaginativă și vizionarism (= se formează imaginile altei realități decât cea comună);

► *Luceafărul* eminescian privit în cheie parodică → ideea iubirii dintre două entități incompatibile:

- motivul aspirației spre o stea (= care nu mai apare în registru grav, ca nevoie de depășire a condiției umane);
- cele trei invocații ale chiuvetei către astru;
- perechea formată din elemente ce aparțin unor lumi diferite (= constituită din factori feminini, chiuveta și steaua, demitizarea ideii de cuplu, a ființei androginice);
- imposibilitatea transgresării limitelor;
- finalul presupune asumarea condiției și resemnarea.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► expresivitatea postmodernă a titlului → surprinzătoare *ars combinatoria* a unui cuvânt poetic, expresiv (= „poema" → trimitere la odă, specie clasică, expresie a unor sentimente înălțătoare) cu un termen nepoetic, din sfera universului prozaic (= un element derizoriu din existența cotidiană);

► elemente de prozodie (= organizarea astrofică, metrica variabilă) → deplina libertate de creație a poeziei postmoderne;

► limbajul prozaic, lipsit de expresivitate → „realismul retoric, oral și vizionar, de îndepărtată descendență whitmaniană" (M. Cărtărecu)

► structural → patru secvențe poetice, construite simetric (= mic scenariu epic povestit de „gaura din perdea").

Comentarea unor secvențe/episoade:

► <u>secvența inițială:</u>

- lumea cotidiană (= „cercul vostru strâmt" din finalul *Luceafărului*) și cristalizarea sentimentului erotic;
- suferința romantică mistuitoare se degradează printr-o exteriorizare a sentimentelor;
- chiuveta îndrăgostită se confesează într-un loc imprevizibil prin chiar banalitatea lui → spațiul claustrant al apartamentului, aglomerat de obiecte animate de o stranie umanizare;

- cenușiul cotidianului, lipsa totală de idealitate → o replică parodică la cadrul romantic al izolării, al regresiunii într-un topos edenic, securizant pentru iubirea cuplului adamic;
- steaua (= motivul romantic etern) dobândește atributele spațiului limitat, lipsită de intensitatea strălucirii: „o mică stea galbenă" → un Hyperion degradat, revărsându-și lumina peste o lume excesiv tehnologizată, suprasaturată de resturi metalice, deșeuri ale unei lumi kitsch, surogate ale unei civilizații lipsite de spiritualitate;

▸ a doua secvență:

- declarația de dragoste a chiuvetei adresată stelei → parodiază iubirea curtenească, dar și cele trei chemări ale fetei de împărat, adresate Luceafărului;
- invocația poetică → un paradoxal magnetism erotic al întregii ființe a chiuvetei care anulează magia și forța incantatorie a chemării (= „stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit/tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el");
- o altă dramă a lumii postmoderne → criza/insuficiența limbajului, imposibilitatea comunicării, alienarea individului modern;

▸ a treia secvență:

- tensiunea ideatică a poeziei se simplifică prin aspirațiile banale ale „stelei galbene", care iubește o „strecurătoare de supă";
- într-o lume devalorizată, iubirile se consumă ca niște tranzacții pur mercantile (= „și într-un foarte târziu îi făcu o propunere mușamalei");
- asocieri paradoxale între chiuvetă și meditația cu privire la sensul existenței și al obiectivității ei (= „așa că într-un târziu chiuveta începu să-și pună întrebări/cu privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei.") → parodiază condiția omului de geniu într-o lume a nonvalorilor;

▸ ultima secvență:

- vocea narativă, gaura din perdea, își evocă povestea de iubire neîmplinită pentru „dacia crem";
- finalul poeziei explică diverse ipostaze ale iubirii: o iubire febrilă, pasională și alta temperată, casnică.

Concluzii:

▸ poezia postmodernistă instituie o nouă tradiție, o nouă scară de valori, noi mijloace de legitimare a liricului;

► „lung poem ce semăna cu un vârtej aiuritor de cuvinte" (N. Manolescu) → relevă imaginația lexicală nelimitată, aptitudinea autorului de a varia și de a combina registre stilistice în repertoriul limitat al liricii erotice;

► *Poema chiuvetei* → o alegorie obiectuală a resemnării.

****

Poet, prozator și publicist al *generației '80*, Mircea Cărtărescu se înscrie în direcția postmodernismului românesc, alături de alți reprezentanți care „au conștiința unui fel comun de a înțelege și de a face poezia" (N. Manolescu). *Poema chiuvetei* a fost publicată în 1982, în volumul colectiv *Aer cu diamante* (Mircea Cărtărescu, Traian Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan), apărut ca un act de solidaritate, de identitate literară și de apartenență la generația '80. Reluată ulterior în volumul *Totul* (1985), poezia ilustrează cu fidelitate trăsăturile curentului, teoretizate de Mircea Cărtărescu în studiul *Postmodernismul românesc* (1999).

În contextul discuțiilor despre o „nouă poezie nouă" (I. Pop), „deliricizată" (M. Martin) și „înclinată spre demistificare" (N. Manolescu), Alexandru Mușina sintetizează specificul unei orientări care urmează modernismului – postmodernismul, caracterizat „printr-o anume epuizare a invenției, prin sentimentul că tradiția nu e sufocată, prin eclectism și reluarea/sinteza (în cheie ironică și parodică) a tuturor formelor/manierelor anterioare".

Dintre trăsăturile **postmodernismului**, în *Poema chiuvetei* este evidentă propensiunea spre hibridizare: impuritatea genurilor și a speciilor, amestecul de coduri, de obiecte poetice și nepoetice, de liric și epic. Ironia, prozaismul, gustul pentru derizoriu, estetizarea imediatului definesc poezia cotidianului și trădează o libertate totală de creație, de imaginație în abordarea unei teme consacrate. Poezia se raportează la literatura anterioară cu care intră în dialog critic și polemic. Intertextualitatea paradigmatică este amplu exploatată prin tema iubirii între planuri incompatibile: uman/cosmic în *Luceafărul* (M. Eminescu), sacru/profan în *Morgenstimmung* (T. Arghezi), vegetal/uman în *Riga Crypto și lapona Enigel* (I. Barbu), universul ustensilelor casnice/cel stelar în *Poema chiuvetei*. Utilizarea limbajului curent, prozaic, scrierea cu minusculă a numelor proprii („dâmbovița", „dacie") și scrierea cu minusculă după punct – abateri de la normele limbii literare – susțin instaurarea unei noi convenții poetice și desolemnizarea discursului.

Viziunea artistică se definește printr-o atitudine inedită, neconvențională în abordarea unei mari teme lirice – iubirea imposibilă („postmodernul nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează", după M. Cărtărescu). Printr-o mare capacitate de a conferi concretețe abstractului, sentimentele umane sunt transferate

asupra lumii obiectuale, astfel încât în ipostaza îndrăgostitei este o chiuvetă de bucătărie. Autonomia estetică reiese nu din unicitatea temei, ci din intenția de parodiere a unor convenții poetice. Mircea Cărtărescu realizează un dialog „polifonic", ludic și livresc, cu literatura anterioară. Accentul cade pe forța imaginativă și vizionarism (= se formează imaginile altei realități decât cea comună).

Raportarea directă la *Luceafărul* eminescian văzut în cheie parodică, pe ideea iubirii dintre două entități incompatibile, este susținută de: motivul aspirației spre o stea (care nu mai apare în registru grav, ca nevoie de depășire a condiției umane); cele trei invocații ale chiuvetei către astru; perechea formată din elemente ce aparțin unor lumi diferite (dar constituită din factori feminini – demitizare a ideii de cuplu, a ființei androgine); imposibilitatea transgresării limitelor; finalul ce presupune asumarea condiției și resemnarea.

Expresivitatea modernă a titlului este evidențiată printr-o surprinzătoare *ars combinatoria* a unui cuvânt poetic, expresiv („poema" face trimitere la odă, specie clasică, expresie a unor sentimente înălțătoare) cu un termen nepoetic, din sfera universului prozaic („chiuveta"= un element derizoriu din existența cotidiană). În ciuda tonalității encomiastice, referentul discursului nu este compatibil cu ideea de măreție, de eroism, de idolatrizare a unei ființe de excepție. Departe de a stârni emoția cathartică a receptorului, obiectul adorației („chiuveta") contrazice „orizontul de așteptare al cititorului" (Hans Robert Jauss).

Originalitatea poeziei se bazează pe caracterul ei ludic (la nivelul viziunii și la nivelul limbajului) și pe ironie. **Elementele de prozodie** (organizarea astrofică, metrica variabilă) susțin deplina libertate de creație a poeziei postmoderne. **Limbajul prozaic, lipsit de expresivitate** se înscrie în „realismul retoric, oral și vizionar, de îndepărtată descendență whitmaniană" (M. Cărtărescu). Clișeică și desuetă, recuzita romantică alunecă în derizoriu („dragoste", „stea", „se plânse", „se confesă"), în timp ce termenii banalului cotidian nu reușesc să creioneze imaginea unui sanctuar al erosului („mușama", „borcanul de muștar", „tacâmurile ude", „nichelul").

Poezia e structurată pe **patru secvențe poetice**, construite simetric, mic scenariu epic povestit de „gaura din perdea".

Prima secvență, puternic narativizată, prezintă lumea cotidiană („cercul vostru strâmt" din finalul *Luceafărului*) și cristalizarea sentimentului erotic. Suferința romantică mistuitoare se degradează printr-o exteriorizare a sentimentelor. Chiuveta îndrăgostită se confesează într-un loc imprevizibil prin chiar banalitatea lui: este spațiul claustrant al apartamentului, aglomerat de obiecte animate de o stranie umanizare (chiuveta, mușamaua, borcanul cu muștar, tacâmurile ude, strecurătoarea). Prezența unei astfel de realități în poezie este explicabilă printr-un nonconformism total, prin dorința programatică de a șoca. Cenușiul cotidianului, lipsa de

idealitate sunt o replică parodică la cadrul romantic al izolării, al regresiunii într-un topos edenic, securizant pentru iubirea cuplului adamic.

Steaua la care privește cu încântare chiuveta reprezintă un alt univers, pentru care manifestă nostalgia departelui. Motivul romantic etern dobândește însă atributele spațiului limitat, fiind lipsit de intensitatea strălucirii: „o mică stea galbenă". În lumea modernă a artefactelor fără valoare (obiecte produse de activitatea umană), astrul nocturn devine un Hyperion degradat, revărsându-și lumina peste o lume excesiv tehnologizată, suprasaturată de resturi metalice, deșeuri ale unei lumi kitsch, surogate ale unei civilizații lipsite de spiritualitate.

În cea de-a doua secvență, declarația de dragoste a chiuvetei adresată stelei parodiază iubirea curtenească, dar și cele trei chemări ale fetei de împărat, adresate Luceafărului. Invocația poetică implică un paradoxal magnetism erotic al întregii ființe a chiuvetei, care anulează magia și forța incantatorie a chemării: „stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit/tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el,/vasele cu resturi de conservă de pește/te-au și îndrăgit." Incompatibilitatea planurilor se fundamentează pe o distanță incomensurabilă între lumea uranică, a stelei din zări inaccesibile, și centralele electrice din subsoluri, „pline de becuri", ale prezentului consumist. În realitate însă, pare să fie vorba despre o altă dramă a lumii postmoderne – criza/insuficiența limbajului, imposibilitatea comunicării, alienarea individului modern.

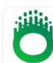
Totuși, tensiunea ideatică a poeziei se simplifică prin aspirațiile banale ale „stelei galbene", care iubește o „strecurătoare de supă".

A treia secvență surprinde resemnarea chiuvetei: într-o lume devalorizată, iubirile se consumă ca niște tranzacții pur mercantile: „și într-un foarte târziu îi făcu o propunere mușamalei." Poetul, tentat să facă asocieri paradoxale între chiuvetă și meditația cu privire la sensul existenței și al obiectivității ei („așa că într-un târziu chiuveta începu să-și pună întrebări/cu privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei.") parodiază condiția omului de geniu într-o lume a nonvalorilor.

Ultima secvență aduce în prim-plan vocea narativă, gaura din perdea, care își evocă povestea de iubire neîmplinită, fulgurantă pentru „dacia crem". Finalul poeziei explică diverse ipostaze ale emoției: o iubire febrilă, pasională și alta temperată, casnică.

Așadar, poezia postmodernistă instituie o nouă tradiție, o nouă scară de valori, noi mijloace de legitimare a liricului. „Lung poem ce semăna cu un vârtej aiuritor de cuvinte" (N. Manolescu), *Poema chiuvetei* relevă imaginația lexicală nelimitată, aptitudinea autorului de a varia și de a combina registre stilistice în repertoriul limitat al liricii erotice, devenind însă, la o lectură de profunzime, o alegorie obiectuală a resemnării.

III. EVOLUȚIA TEATRULUI → COMEDIE, DRAMĂ



1. I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*

Comedia

Contextul creației:

► „cel mai mare dramaturg necunoscut al lumii" (E. Ionescu), **I. L. Caragiale (1852–1912)** a reușit să prelucreze artistic faptul divers și să oglindească moravurile epocii sale;

► „marele clasic" a făcut parte din cercurile societății literare „Junimea" de care s-a delimitat ulterior;

► în *Comediile d-lui Caragiale*, Titu Maiorescu va susține ideea „artei pentru artă", mai exact a „autonomiei esteticului" în raport cu factorul etic;

► Caragiale ilustrează direcția „realismului critic", cu un profund filon moralizator;

► capodopera teatrului satiric românesc, comedia *O scrisoare pierdută* a fost reprezentată pe scena Teatrului Național din București în 1884 și publicată în revista „Convorbiri literare" în 1885.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► piesa se plasează la intersecția mai multor direcții estetice: clasicism, realism critic, cu certe deschideri către modernitate;

► clasicism → ilustrarea unor tipologii umane printr-o trăsătură principală, dublată de una secundară (încornoratul simpatic, femeia adulterină și cochetă, funcționarul serviabil și servil etc.), cultul formei, pasiunea moderației, concentrarea acțiunii, *quiproquo*-ul, *deus ex machina*, lovitura de teatru, cuplul comic;

► realismul critic → situarea în actualitate și impresia de viață autentică, înclinația spre pitoresc, viziunea satirică și critică asupra lumii prezentate;

► „vârsta" modernă → vidul interior al personajelor, amestecul de comic și tragic, automatismele verbale și comportamentale, grotescul, absurdul situațiilor scenice.

Viziunea artistică/despre lume:

► viziunea profund moralizatoare se conformează dictonului latin *ridendo castigat mores* (= râsul corectează moravurile umane);

► comedia de moravuri sociale și de caractere → degradarea vieții politice și private, falsitatea relațiilor interumane, lipsa de consistență a personajelor declasate, reduse la simple scheme morale;

► satira „lumii pe dos" ridiculizează situațiile și personajele care exemplifică demagogia, retorica vidă, semidoctismul și incultura varietăților de *homo politicus*.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► comedie în patru acte → „scrisoarea pierdută" iese din sfera corespondenței intime și intră în circuitul public al degringoladei politice (= dobândește o funcție actanțială, cea de *suprapersonaj*);

► titlul → trimite la instrumentul șantajului politic și sentimental, fiind inspirat cel mai probabil din *Scrisoarea furată*, una dintre povestirile lui Edgar Allan Poe;

► tehnica dramatică a *bulgărelui de zăpadă* → desfășurarea cronologică și gradată în intensitate a evenimentelor reprezentate pe o schemă clasică;

► inserția unor secvențe colaterale, interferența epicului și a dramaticului (odiseea arborării steagurilor, scrisoarea cu care Dandanache amenință *pac! la „Războiul"*) completează situația comică din prim-plan;

► reperele spațio-temporale („capitala unui județ de munte", „în zilele noastre") → permit actualizarea în diferite contexte a viziunii despre lume;

► conflictul se dezvoltă pe două planuri dramatice, având în vedere o dublă natură → jocurile politice de culise și triunghiul amoros;

► limbajul și onomastica personajelor → notele de ridicol, servilism, comportament rutinat, automatisme de gândire, inerția, decrepitudinea.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► Actul I – arborarea steagurilor:
- evocare prin retrospectivă de Pristanda → un pretext prin care dramaturgul așază întreaga societate încă de la început sub semnul corupției și al compromisului moral;
- formula modernă a „teatrului în teatru";
- inventarierea steagurilor → familiaritatea, complicitatea dintre prefect și subaltern, premisă a unei relații fondate pe tolerarea imoralității.

► Actul al III-lea – discursurile parlamentare:

- interesul se deplasează de la intriga amoroasă la intriga politică de tip imbroglio (= bazată pe situații încurcate), pentru a exemplifica demagogia și retorica vidă a clasei politice;
- sunt emfatizate două dintre discursurile publice (aparținând lui Farfuridi și Cațavencu), introduse cu pretextul de a reuni „lumea" – umanitate depersonalizată care se lasă antrenată în cursa electorală.

Concluzii:

▸ sub zodia senină a comicului, autorul scrutează tipuri și situații general-umane, surprinse în contrastul demascator dintre aparență și esență;

▸ personajele încearcă ostentativ să își justifice moralmente acțiunile, pasiunile, sentimentele, alegerile, dar „pledoaria" lor alunecă sub incidența acelui neiertător principiu machiavelic al „scopului care scuză mijloacele".

****

Comediograf de talie universală, considerat „cel mai mare dramaturg necunoscut al lumii" (E. Ionesco), **I. L. Caragiale (1852–1912)** a reușit să prelucreze artistic faptul divers și să oglindească moravurile epocii sale. „Marele clasic" a făcut parte din cercurile societății literare „Junimea" de care s-a delimitat ulterior, devenind adversarul ei ideologic. Consacrarea lui definitivă se datorează studiului critic *Comediile d-lui Caragiale*, în care Titu Maiorescu va susține ideea „artei pentru artă", mai exact a „autonomiei esteticului" în raport cu factorul etic.

Apărută în Antichitatea clasică greco-latină pentru a sancționa defectele individului sau ale societății și redescoperită ulterior de clasicismul francez prin Molière, comedia este o specie fundamentală a genului dramatic care oglindește într-o manieră satirică o umanitate canonică, moravuri ale societății și situații hilare, carențe morale și comportamentale, având întotdeauna un final fericit (împăcarea celor implicați în conflict).

Capodopera teatrului satiric românesc care ilustrează **direcția „realismului critic"**, comedia *O scrisoare pierdută* a fost reprezentată pe scena Teatrului Național din București în 1884 și publicată în revista „Convorbiri literare" în 1885. Piesa se inspiră din farsa electorală din 1883, surprinsă în momentul disputelor pentru revizuirea Constituției. Această *ars dramatica* sintetizează modalități artistice clasice (ilustrarea unor tipologii umane – încornoratul, cocheta/femeia adulterină, cuceritorul etc., cultul formei, concentrarea acțiunii, pasiunea moderației, *quiproquo*-ul sau încurcătura de personaje, lovitura de teatru, cuplul comic), realist-critice (situarea în actualitate și impresia de viață autentică, înclinația spre pitoresc, viziunea satirică, moralizatoare și critică asupra lumii prezentate) și

moderne (vidul sufletesc al personajelor, amestecul de tragic și comic, automatismele verbale și comportamentale, grotescul, absurdul situațiilor scenice).

Comedia de moravuri și de caractere surprinde degradarea vieții politice și a celei private, falsitatea relațiilor, lipsa de consistență a sentimentelor în contextul luptelor politice pentru Parlament. **Viziunea moralizatoare** se conformează dictonului latinesc *ridendo castigat mores* (râsul corectează moravurile umane).

Titlul subliniază intriga piesei, sugerând prin forma articulată nehotărât a substantivului banalitatea unui fapt divers care ajunge să declanșeze un conflict social și politic de amploare, „o extraordinară panoramă a moravurilor" (V. Fanache). „Scrisoarea pierdută", element al corespondenței intime, dobândește o funcție actanțială (*suprapersonaj*) și intră în circuitul public al degringoladei politice, mai multe conflicte dramatice devenind tangențiale. Documentul compromițător ambiguizează planurile referențiale pentru că vizează în egală măsură obiectul trimis de Tipătescu Zoei, dar și scrisorica pe care Dandanache o folosește pentru a obține privilegii politice. Astfel, prin repetitivitatea situației scenice, scrisoarea devine un simbol al lumii dominate de corupție, de imoralitate, de compromis moral, atunci când însuși sentimentul de iubire ajunge un obiect al șantajului și al negocierii.

Acțiunea comediei se desfășoară pe durata a trei zile în timpul luptei dintre cele două facțiuni ale Partidului Național Liberal (*brătieniștii* aflați la conducere și opoziție, o grupare independentă de orientare radicală). Încadrându-se în categoria comediilor de moravuri prin satirizarea unor defecte omenești, piesa prezintă aspecte din viața politică (lupta pentru putere în contextul alegerilor pentru Cameră) și de familie (relația dintre Tipătescu și Zoe) a unor reprezentanți corupți ai politicianismului românesc. **Tehnica dramatică** a înlănțuirii asigură desfășurarea lineară, cronologică a evenimentelor reprezentate pe o schemă clasică; inserția unor scene colaterale (povestea despre arborarea steagurilor, despre scrisoarea cu care Dandanache amenință *pac! la „Războiul"*) completează situația comică din prim-plan.

Conflictul operei se desfășoară pe două planuri dramatice, având în vedere natura sa dublă (politică și sentimentală). Conflictul principal, exterior, al jocului de interese, este derizoriu și îmbracă în aparență forma confruntării politice (nu la nivelul principiilor sau al ideologiei, ci la nivelul „entereselor"). Această polarizare a eroilor împarte personajele operei în două tabere: cea Conservatoare (aflată la putere: Trahanache, Tipătescu, Zoe, Farfuridi și Brânzovenescu) și cea Liberală (o grupare independentă aflată în opoziție: Cațavencu, Ionescu, Popescu, popimea, dăscălimea). În plus, se dezvoltă un conflict sentimental care surprinde criza temporară a cuplului adulterin format din Zoe Trahanache și Ștefan Tipătescu. Un conflict secundar îi vizează pe Farfuridi și Brânzovenescu, cei

doi caraghioşi inseparabili care formează un dublet comic, insolit, fiind amândoi frământați de iminența unei trădări în interiorul partidului din care fac parte.

Subiectul comediei se desfăşoară într-o perioadă electorală limitată, de vineri până duminică. Precizarea „în zilele noastre" permite actualizarea în diferite moduri a viziunii despre lume a dramaturgului, conformată aceluiaşi motiv al „lumii pe dos" (despre care vorbeşte esteticianul Mihail Bahtin, referindu-se la scriitorul francez François Rabelais), pe care o construieşte şi Ion Creangă în basmele sale.

Viziunea satirică se conturează din incipit. Actul I îl are ca personaj de referință pe Ştefan Tipătescu şi debutează *ex abrupto* printr-o discuție cu Pristanda, pornind de la o ştire publicată în ziarul „Răcnetul Carpaților". Arborarea steagurilor, moment evocat prin retrospectivă de polițist, reprezintă un pretext prin care dramaturgul aşază întreaga societate contemporană sub semnul corupției şi al promiscuității morale. Inventarierea steagurilor relevă pentru prima dată complicitatea dintre prefect şi subaltern, premisă a unei relații fondate pe tolerarea imoralității. Totodată, sunt evidențiate incultura polițistului, precum şi atitudinea servilă față de cei aflați în slujba puterii. În timp ce Pristanda încearcă să-l convingă pe Tipătescu de corectitudinea distribuirii celor 44 de steaguri, venerabilul neica Zaharia aduce ştirea potrivit căreia adversarii politici dețin un document compromițător care ar putea influența decisiv opinia electoratului.

Actul al III-lea reprezintă un soi de interludiu, susținut de un umor gratuit care asigură satira antipolitică a lui Caragiale. Dacă la sfârşitul actului al doilea se impune printr-o lovitură de teatru candidatura lui Dandanache, susținut de la Centru, situația nu pare să se schimbe nici în favoarea lui Cațavencu, fiindcă „depeşa" este formulată în termeni categorici. Actul al III-lea deplasează interesul de la intriga sentimentală la intriga politică pentru a sugera demagogia, retorismul vid al celor care conduc societatea. În această parte a comediei sunt importante două discursuri politice (al lui Farfuridi şi al lui Cațavencu), introduse cu pretextul de a reuni „lumea", adunată cu scopul de a sugera umanitatea depersonalizată, antrenată în cursa electorală.

Discursul lui Farfuridi, ridicol prin inconsecvență şi fragmentarism, evidențiază incoerența de gândire şi de limbaj a acestui politician ramolit. Farfuridi este întotdeauna patetic, dar la tribună se întrece pe sine. Discursul său este o suită de replici, fraze, pe cât de pretențioase, pe atât de lipsite de logică. El repetă toate clişeele din presa politică a vremii, formule-tip care demonstrează incapacitatea lui de a se elibera de un limbaj prefabricat. Intervențiile celorlalte personaje, structurate sub forma unei voci colective, arată intenția de parodiere a corului din teatrul clasic, care comenta acțiunile, deciziile şi destinul personajelor. Farfuridi îşi încheie discursul printr-o frază de o incoerență ce frizează absurdul:

„Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele ... esențiale".

Pristanda provoacă o încăierare colectivă, metaforă scenică a „lumii pe dos", a carnavalescului în care orice ordine este anulată, iar atmosfera devine absurdă și anarhică. În acest context, Cațavencu pierde scrisoarea compromițătoare aflată în pălărie, găsită din nou de Cetățeanul turmentat care i-o va duce „andrisantului". Deciziile nu se vor lua în spațiul public, deși întrunirea are loc în sala cea mare a primăriei, ci „în culise", viața politică nefiind decât un arbitrar joc al circumstanțelor.

În esență, piesa *O scrisoare pierdută* pune în scenă realități sociale etern-valabile, cum ar fi demagogia, șantajul și corupția la toate nivelurile vieții sociale, politice și private. Sub zodia generoasă a comicului, autorul scrutează tipuri și situații general-umane, surprinse în contrastul demascator dintre aparență și esență. Personajele încearcă ostentativ să își justifice moralmente acțiunile, pasiunile, sentimentele, alegerile, dar „pledoaria" lor alunecă sub incidența acelui neiertător principiu machiavelic „scopul scuză mijloacele".

••••

Veritabil creator de tipuri umane care „fac concurență stării civile" (G. Ibrăileanu), comedia *O scrisoare pierdută* exemplifică o impresionantă **umanitate canonică**. O trăsătură modernă în construcția personajelor ar fi că dominanta de caracter este dublată de o componentă secundară: Zaharia Trahanache este încornoratul simpatic, Zoe femeia cochetă și adulterină, Ștefan Tipătescu Don Juanul și amorezul, Nae Cațavencu demagogul șantajist, Ghiță Pristanda funcționarul serviabil și servil, Cetățeanul turmentat alegătorul confuz.

În comedia *O scrisoare pierdută*, din galeria personajelor memorabile se individualizează **Nae Cațavencu**, actant surprins în viziune clasică, ilustrând tipul ambițiosului demagog, care eșuează lamentabil în final în imaginea „păcălitorului păcălit" (Vera Călin). În „lista de persoane" de la începutul piesei, Cațavencu se dezvăluie cititorului printr-o hilară acumulare de înalte responsabilități: „Avocat, director proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaților», prezident fundator al Societății enciclopedice-cooperative «Aurora economică română»". În termenii lui Jauss, „orizontul de așteptare" oferit cititorului („avocat" – apărător al legilor, al dreptății, persoană cu o conduită înalt morală) este contrazis la modul comic de evoluția lui Cațavencu, politicianul corupt și ambițios. Titlul publicației – o gazetă de scandal politic și de șantaj sentimental – sugerează demagogia patriotardă, în deplină consonanță cu firea agresivă, conflictuală a „directorului". În același fel, denumirea societății trădează pretenția de cultură „enciclopedică"

anulată de intenţia câştigului „cooperativ". Având sigla AER, societatea își va dovedi caracterul fantomatic, sursă a câștigului ilicit, argument folosit ca instrument de contraşantaj de către Trahanache.

Caracterizarea directă a personajului îi dezvăluie trăsături de caracter, surprinse de alte voci dramatice: pentru Zoe, Cațavencu este un „mişel", „un om rău" căruia îi acordă iertare când este eliberată de tensiunea situației compromițătoare și reușește să își păstreze imaginea publică. Tot Zoe îl îndeamnă să fie „zelos", întreţinându-i speranța că va obține, prin mijloace similare, o funcție politică superioară: „Asta nu-i cea din urmă cameră" (sugestie a perpetuării carnavalului). Pentru Tipătescu, Nae Cațavencu apare în imagini defăimătoare: „mizerabil", „infam", „canalie" și „impertinent", iar pentru Trahanache este un „mişel". Farfuridi îl vede „nifilist", iar Brânzovenescu îl numește „moftolog". Ghiță Pristanda, polițaiul servil și serviabil, cu o atitudine duplicitară, simte că Nae Cațavencu ar putea deveni omul puternic, influent al județului și își exprimă, prin aparteu, admirația față de cel aflat în opoziție: „Mare pișicher! Straşnic prefect ar fi ăsta!". Pristanda îl tratează cu slugărnicie și cerșește intimitatea printr-un apelativ de mare familiaritate: „să pardonați, coane Nicule!". De altfel, Cațavencu își completează portretul, autocaracterizându-se „inteligent", într-un moment de încântare de sine, declarându-și superioritatea și forța de a-i stăpâni pe ceilalți.

Caracterizarea indirectă a personajului reiese din acțiunile la care ia parte, dar și din limbajul pe care îl utilizează. Maestru al disimulării, Cațavencu ține un discurs saturat de clișee patriotarde, cu fraze excesiv lacrimogene care îi amplifică ridicolul (discurs pe care Mircea Tomuș îl compară cu „fabula pură a lui Urmuz"). Nae Cațavencu trece de la emoție la glas tremurat, de la plâns în hohote la ton brusc, vioi și lătrător pentru a-și impresiona auditoriul. Exegetul Ștefan Cazimir identifică în acest personaj toate trăsăturile „omului-kitsch": „întotdeauna impostura comică este una cusută cu ață albă, iar a lui Cațavencu nu face excepție. Mai importantă este aici nu calitatea, ci ținta simulării. Omul-kitsch nu-și trăiește cu adevărat emoțiile, dar este foarte mândru de el și pururi dornic să le etaleze". Intervenția susținătorilor din timpul discursului frenetic demonstrează mimetismul, automatismul indivizilor care se supun fără discernământ unei voci imperative. Asistența aplaudă beția de cuvinte a politicianului demagog, furat de excesul de patos oratoric. Infatuarea lui nu are limite, dar este învins în clipa în care se credea biruitor: candidatura lui Nae Cațavencu nu va mai fi anunțată, locul său fiind luat de Agamemnon Dandanache, cel pe care Caragiale l-a gândit „mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu", un *summum* al defectelor omenești.

O altă **modalitate de caracterizare** indirectă este reprezentată de comicul de limbaj care demonstrează polarizarea, contrastul dintre aparență și esență.

Discursul de la tribună este revelator, dezvăluie un infatuat plin de importanță, dar semidoct, căci utilizează fraze incoerente și lipsite de sens: „După lupte seculare care au durat treizeci de ani", „Aclamăm munca, travaliul care nu se face deloc în țara noastră", „Un popor care nu merge înainte stă pe loc". Totodată, se constată numeroase abateri de la logică și de la normele limbii precum: etimologia populară (Cațavencu îi numește „capitaliști" pe locuitorii capitalei și „faliți" pe cei cu fală, cu renume), lipsa de proprietate a termenilor (pentru Cațavencu, „liber-schimbist" înseamnă flexibil în idei, deschis la inovație), pleonasme („Ne-am răcit împreună"), asocieri incompatibile („Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice, dar lipsește cu desăvârșire"). De asemenea, Cațavencu însuși se declară adeptul principiului lui Niccolo Machiavelli („Scopul scuză mijloacele") pe care, în semidoctismul lui, îl atribuie „nemuritorului Gambeta".

Personajul se dezvăluie cu ajutorul onomasticii semnificative, despre care criticul literar Garabet Ibrăileanu (în studiul *Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale*) afirmă: „«Cațavencu», cu silabele lui stridente și cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul «latrans»". Numele său poate fi asociat cu substantivele „cață" (persoană care vorbește mult și fără rost) și „cațaveică" (haină cu două fețe), sugerând ipocrizia și duplicitatea personajului. Își compune fizionomia după caz, evoluează între iluzie și minciună, între impostură și naivitate (observa Șt. Cazimir). Prenumele Nae denotă dorința de popularitate a candidatului, nevoia de a fi sociabil și plăcut de ceilalți. Impresia de familiaritate contrastează izbitor cu funcțiile pe care le deține, contrast revelator pentru ridicolul său.

Nae Cațavencu reprezintă tipul politic și al demagogului (P. Constantinescu), fără scrupule, care își evidențiază semidoctismul de-a lungul încercării de a obține poziția de deputat și de a deveni un om influent în județ. Lipsa de principii, violența lexicală și comportamentală, încântarea de sine, disprețul pentru ceilalți, modul prin care se umilește în încercarea de a atinge un scop meschin, incultura sunt trăsăturile lui Nae Cațavencu, un personaj individualizat din categoria figurilor dramatice memorabile.

****

Cel mai vehement adversar al lui Nae Cațavencu este **Ștefan Tipătescu**, prefectul județului de munte în a cărui capitală se desfășoară acțiunea. Autorul documentului compromițător este direct implicat în intriga amoroasă a piesei, făcând parte din clasicul triunghi conjugal alături de „amicul" Zaharia Trahanache și de soția acestuia, Zoe. Trăsătura lui dominantă este arta disimulării, pe care o stăpânește cu desăvârșire. Doar în momentele de mare tensiune masca îi cade brusc, lăsând să se vadă că „E iute! n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deștept, cu carte,

dar iute, nu face pentru un prefect", după cum îl caracterizează „nenea Trahanache". Își temperează firea impulsivă prin exercițiul lucidității și al diplomației, abil exersate chiar în casa ramolitului Zaharia.

Personalitate energică, Tipătescu are conștiința puterii, pe care o aplică discreționar nu numai pentru a gestiona problemele județului, ci și în depășirea unor tensiuni pe plan personal. Întâlnirea cu Nae Cațavencu, adus din „temniță" la cererea Zoei, este secvența revelatoare pentru temperamentul prefectului amenințat cu periclitarea confortului. Tipătescu își impune mai întâi să-și păstreze cumpătul: „(aparte) Ține-mă, Doamne". Complexitatea personajului se reflectă în jocul didascaliilor, dar și în replicile în crescendo dramatic, cu nuanțe de falsă, dar diplomatică amabilitate, ironie, nervozitate abia stăpânită. Inițial cu exces de „politețuri", cu intenția declarată de a da cărțile pe față, așa cum se cuvine unor „bărbați cu oarecare pretenție de seriozitate", discuția degenerează de la promisiuni pe care prefectul nu e în măsură să le onoreze la amenințări și, în cele din urmă, la o lamentabilă încăierare – expresie a „lumii pe dos". La intervenția de mare naturalețe a Zoei, care dezamorsează conflictul, Tipătescu se vede nevoit să accepte candidatura lui Cațavencu, concesie pe care o face cu sentimentul sacrificiului: „ești candidatul Zoii, ești candidatul lui nenea Zaharia ... prin urmare și al meu".

Odată cu impunerea candidaturii lui Agamiță Dandanache și cu descoperirea poliței falsificate, Nae Cațavencu apare în ipostaza șantajistului șantajat, cerându-i prefectului în final „Să mă ierți și să mă iubești", replică ce consfințește motivul clasic al pactului care se încheie între păcălitor și păcălit. După cum remarcă Valeriu Cristea, Cațavencu este la fel de expeditiv și energic când luptă pentru interesele sale ca atunci când le servește pe ale altora, forțat de împrejurări. Trăsătura dominantă a lui Cațavencu pare să fie o mare disponibilitate de a se adapta oricărei situații: „depersonalizat, el suferă de mimetism organic" (remarcă Liviu Papadima). Cameleonismul, provenit din inconsistența sufletească, ideologică și principială a personajului, îl face pe Nae Cațavencu să se apropie de tipul arivistului, al politicianului care speculează orice situație pentru a-și atinge scopurile. Nu departe sunt discontinuitatea personajului, vidul lăuntric, argumente invocate pentru atragerea lui în sfera absurdului.

Hegel plasează tragedia și comedia într-un **raport dialectic**, deoarece tragedia pornește de la ideea de unitate, comedia se construiește pe diversitate, tragedia vorbește despre idealurile condiției umane, comedia despre limitele ei, personajul tragic este supus destinului, iar cel comic hazardului.

2. *Camil Petrescu, *Jocul ielelor*

Drama interbelică

Contextul creației:

► **Camil Petrescu (1894–1957)** s-a remarcat în filosofie și în toate genurile literare, dar istoria literaturii l-a reținut în primul rând ca novator al formulei romanești → sincronizează literatura națională cu modalitățile estetice europene;

► unitate de substanță dintre teatru și romane → problematica intelectualului inadaptat, a individului care „a văzut idei" și trăiește revelații succesive la nivelul conștiinței;

► prima variantă a *Jocului ielelor* datată 1916 → „drama imperativului violent și categoric al *Dreptății sociale*".

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► „Lucrarea care urmează nu vrea să fie decât acest lucru contradictoriu, «o dramă a absolutului»" → „toate referințele aparent istorice nu corespund datelor știute" (Camil Petrescu);

► *Drama absolutului* sau *drama absolută* → concepție estetică originală, definitorie pentru un spirit filosofic, profund și refractar oricărei convenții literare;

► acțiunea → „cauzalitate dramatică absolută, adică imanentă conștiinței" (= acte de cunoaștere, revelații succesive, vocația absolutului, imposibilitatea de a găsi certitudini);

► eroii → personalități puternice, a căror conștiință „îmbrățișează zone pline de contraziceri", capabile să aducă în scenă „o ideologie infiltrată în structura unui om";

► ilustrează paradigma teatrului camilpetrescian, dar și tiparul dramei ca specie literară modernă (M. Got).

Viziunea artistică/despre lume:

► se definește prin autenticitate, spirit polemic, anticalofilie → afirmarea unei personalități cu o structură lăuntrică irepetabilă;

► în centrul piesei se află un individ de excepție, spirit absolutizant, de o mare forță morală, intransigent → preocupat de păstrarea unei conștiințe imaculate;

► protagonistul → incapabil să reconcilieze datele aspirațiilor, ale lumii numenale văzute cu ochii minții (= *utopia*) cu circumstanțele concrete ale unei realități sociale ostile, nepregătită să înțeleagă superioritatea ideii (= *realia*).

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► piesă în trei acte și douăsprezece tablouri → ilustrează drama lui Gelu Ruscanu (= intelectualul lucid care filtrează prin optica absolutului iubirea, dreptatea și adevărul, trăind în conflict cu realitatea înconjurătoare și cu propria conștiință);

► titlul → rezonanță din mitologia populară românească (= ființele zănatice, ipostaze autohtone ale Parcelor sau ale Moirelor care țes destinul uman); metaforizează iureșul ideilor care invadează conștiința;

► tehnica dramatică → antrenează evenimentele într-o derulare coerentă, într-o gradare care accentuează tensiunea interioară a personajului;

► acumularea treptată de evenimente se înscrie într-un traseu al cunoașterii, plasat sub semnul încordării magistral orchestrate de către autor;

► conflictul dramatic se dezvoltă pe mai multe planuri:

→ conflictul social-politic (= relația dialectică dintre Gelu Ruscanu și Șerban Saru-Sinești);

→ conflictul ideologic (= opune credinței în absolut a lui Ruscanu reprezentările relative ale socialistului Praida);

→ conflictul eroului cu sine însuși (= inadvertența dintre nevoia compromisului și imperativul verticalității morale);

► inserția unor secvențe colaterale, interferența dramaticului cu epicul → completează situația dramatică din prim-plan;

► diversitatea indicațiilor regizorale → element de modernitate în structura discursului dramatic (= o secvență de metatext fundamentală în conturarea psihologiei personajelor, în surprinderea reacțiilor și a vieții lor lăuntrice);

► limbajul → solemn, intelectualizat, meditativ, contrapunctat prin metafore care susțin tensiunea scenică;

► registrele lingvistice → alternanță între expresia conceptualizată și limbajul ironic, pitoresc.

Comentarea unor secvențe/episoade:

► la insistențele lui Șerban Saru-Sinești, Irena Ruscanu îi cere lui Gelu să renunțe la campania de presă îndreptată împotriva ministrului justiției:

• existența personajului este tutelată de imperativul moral *Pereat mundus, fiat justitia!*;
  • prima revelație pe care o trăiește protagonistul → o răsturnare a imaginii paterne, ca o lovitură de grație;
  • Irena Ruscanu invocă datoria sacră a fiului de a păstra amintirea tatălui;

► confruntarea dintre Gelu Ruscanu și Șerban Saru-Sinești plasează în relație antinomică două caractere la fel de puternice:
  • protagonistul trăiește o a doua revelație → află că tatăl său s-a sinucis din cauza unei femei, nu a fost victima unui accident de vânătoare;
  • Sinești înțelege că eroul a moștenit firea fanatică, însetată de absolut, a tatălui său, Grigore Ruscanu → „umbra unui om pe care l-au iubit amândoi vine de dincolo de moarte, ca un semn al destinului" (E. Zaharia-Filipaș).

Concluzii:

► *Jocul ielelor* este o dramă a contradicțiilor → o conștiință intransigentă cu ceilalți, dar și cu ea însăși nu poate depăși impasul ideologic în care singură s-a izolat;

► protagonistul trăiește cu vocația absolutului, pe care îl aplică *procustian* în sfera adevărurilor eterne → se delimitează de adevărurile relative ale timpului său.

****

Poet, prozator, publicist și dramaturg, inovator deopotrivă al tehnicii teatrale și al formulei romanești, **Camil Petrescu (1894–1957)** marchează sincronizarea literaturii naționale cu modalitățile estetice europene. Dincolo de diversitatea formelor de expresie artistică, între teatru și romane există o unitate de substanță: problematica intelectualului inadaptat, a individului care „a văzut idei" și trăiește revelații succesive la nivelul conștiinței.

Concepută ca „drama imperativului violent și categoric al *Dreptății sociale*", prima variantă a *Jocului ielelor* datează din 1916 și a fost scrisă sub impulsul indignării în fața contrastelor pe care le oferea societatea epocii: pe de o parte, tragedia Primului Război Mondial, miile de vieți distruse, impactul unei conflagrații de proporții incomensurabile, pe de altă parte, tabloul nepăsării clasei conducătoare (la vârsta de 22 de ani, tânărul scriitor asistă la o „bătaie cu flori la Șosea", unde echipaje elegante ale doamnelor din protipendadă se joacă frivol de-a războiul). Piesa este refăcută în 1918 și revizuită în formă finală în 1946, ulterior publicată în volumul de *Teatru*.

La publicarea în volum a piesei *Jocul ielelor*, Camil Petrescu mărturisește: „Lucrarea care urmează nu vrea să fie decât acest lucru contradictoriu, «o dramă a absolutului», și deci se înțelege că toate referințele aparent istorice nu corespund datelor știute". Conceptul de „dramă a absolutului" trădează îndepărtarea polemică a dramaturgului de formulele dramatice tradiționale și se înscrie într-o concepție estetică originală, definitorie pentru un spirit filosofic, profund, îndrăzneț, refractar oricărei convenții literare.

Acțiunea *dramei absolutului* se definește printr-o „cauzalitate dramatică absolută, adică imanentă conștiinței": adevăratul conflict nu constă în lupta omului cu datele exterioare existenței lui (destinul sau fatalitatea), nici în conflictul dintre personaje, ci se structurează ca acte de cunoaștere, revelații succesive, condiționate de nevoia absolutului și de imposibilitatea de a găsi certitudini.

Eroii dramei absolute sunt personalități puternice, a căror conștiință „îmbrățișează zone pline de contraziceri", capabili să aducă în scenă „o ideologie infiltrată în structura unui om". Acești indivizi trăiesc autentic, fiind în măsură să ridice fiecare act al vieții la nivelul conștiinței.

Jocul ielelor ilustrează paradigma teatrului camilpetrescian, dar și tiparul dramei ca specie literară modernă (M. Got). **Viziunea artistică** se definește prin autenticitate, spirit polemic, anticalofilie, prin afirmarea unei personalități cu o structură lăuntrică irepetabilă. În centrul piesei se află un individ de excepție, spirit absolutizant, de o mare forță morală, intransigent, preocupat de păstrarea conștiinței imaculate. Protagonistul este incapabil să reconcilieze datele aspirațiilor, ale lumii numenale văzute cu ochii minții (*utopia*) cu circumstanțele concrete ale unei realități sociale ostile, nepregătită să înțeleagă superioritatea ideii (*realia*).

La nivel tematic, piesa este în primul rând o **dramă socială**, prezentând câteva mostre de viață cotidiană, cu aspectele ei precare (existența mizeră a tipografilor, a unei familii de artiști, aureolată tragic de o sinucidere colectivă, nepăsarea cinică a burgheziei imorale, suferința surdă a unui deținut socialist, ale cărui idealuri sunt lamentabil aneantizate în închisoare). Drama socială se intersectează cu **drama moral-gnoseologică**: în sistemul axiologic al lui Gelu Ruscanu, răul provine din indiferență („Tovarășe Praida, ai avut dreptate spunând că oamenii sunt răi din ignoranță") și din persistența erorilor. Odată ce ajunge la o cunoaștere a carențelor sociale, eroul tinde să le elimine și să instaureze binele absolut. Astfel, Gelu Ruscanu, directorul *Dreptății sociale*, urmărește să publice în ziarul său o scrisoare compromițătoare pentru Șerban Saru-Sinești, ministrul justiției.

Protagonistul își depășește toate ezitările, fiind condus de o etică riguroasă, de tip kantian: „Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși ... Legea asta este în noi ... Dreptatea asta nu are privilegiați". Natura analitică a protagonistului începe să se contureze odată ce este pus față în față cu trecutul său și al tatălui, un *supraeu* (S. Freud) la care se raportează permanent pentru a-și validа sistemul axiologic.

Titlul dramei (rezonanță din mitologia populară românească) metaforizează iureșul fascinant, dar necruțător al ideilor imuabile, perfecte în statornicia lor, dar care se dovedesc a fi plăsmuiri iluzorii pentru omul prins în marginile relative ale realității concrete. Individul temerar care contemplă *jocul ielelor* (ființe zănatice, făpturi supranaturale, ipostaze autohtone ale Parcelor, ale Moirelor care țes destinul) se lasă antrenat în tumultul ideilor. Personaj-*raisonneur*, Penciulescu evocă mitul ielelor-idei care invadează conștiința: „Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei? Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite jucând hora. Ele dispar și el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului". Aceasta este și imaginea centrală din volumul *Versuri. Ideea. Ciclul morții* (1923), având mottoul „Jocul ideilor e jocul ielelor": „Eu sunt dintre acei/Cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric/Cu sufletul mărit/Căci am văzut idei".

Tehnica dramatică antrenează evenimentele într-o derulare coerentă, într-o gradare care accentuează tensiunea interioară a personajului. Acțiunea în sine este dublată de lungi dezbateri despre dragoste și trădare, despre datorie și onoare, despre ideal și compromis. Acumularea treptată de evenimente și idei se înscrie într-un traseu al cunoașterii, plasat sub semnul încordării magistral orchestrate de către autor.

Conflictul dramatic se dezvoltă pe mai multe planuri: conflictul social-politic (relația dialectică dintre Gelu Ruscanu și Șerban Saru-Sinești), conflictul ideologic (opune credinței în absolut a lui Ruscanu reprezentările relative ale socialistului Praida) și conflictul eroului cu sine însuși (inadvertența dintre nevoia compromisului și imperativul verticalității morale).

Inserția unor secvențe colaterale, imixtiunea epicului în dramatic completează situația dramatică din prim-plan. Bogăția și diversitatea **indicațiilor regizorale** – element de modernitate în structura discursului dramatic – constituie o secvență de metatext fundamentală în conturarea psihologiei personajelor, în surprinderea reacțiilor și a vieții lor lăuntrice.

Limbajul este adesea solemn, intelectual, nervos, tensionat, cu metafore avântate, în tonuri de meditație gravă, de confesiune dramatică. În duelul verbal al „sufletelor tari", enunțurile au caracter gnomic, definind o atmosferă de mare solemnitate. Adaptate personajelor variate ale dramei, registrele lingvistice alternează totuși între expresia conceptualizată și limbajul ironic, pitoresc (această interferență susține veridicitatea situațiilor dramatice).

Depășind contradicțiile unei iubiri eșuate, Gelu Ruscanu își făurește un alt crez existențial, cu implicații social-politice, militând pentru **apărarea ideii de dreptate absolută**. Existența personajului este tutelată de imperativul moral *Pereat mundus, fiat justitia!* O scrisoare de dragoste a Mariei Sinești, adresată lui Gelu, este și documentul prin care se dezvăluie o crimă: Șerban Saru-Sinești pare să o fi ucis pe bătrâna doamnă Manitti, pentru a-i distruge testamentul și a o moșteni (situație tipic dostoievskiană).

Piesa se deschide cu hotărârea lui Ruscanu de a publica scrisoarea în ziarul său, *Dreptatea socială*, dacă Saru-Sinești nu renunță la portofoliul de ministru al justiției. Decizia cristalizată se va dovedi însă un lung proces de amânări și reveniri, o dezbatere fără finalitate reală. Irena Ruscanu, mătușa care l-a crescut pe Gelu, ținându-i loc de mamă, îi cere eroului să renunțe la campania împotriva lui Saru-Sinești, în numele unui ideal sacru: amintirea tatălui său, Grigore Ruscanu. Protagonistul trăiește acum o primă revelație, o răsturnare a imaginii tatălui care vine ca o lovitură de grație: cu ani în urmă, Sinești l-a acoperit moral și financiar pe Grigore Ruscanu, când acesta delapidase o sumă importantă de bani pierduți la jocul de cărți.

„Copleșit", „pustiit", revoltat împotriva tatălui său și despărțindu-se de imaginea acestuia, eroul lui Camil Petrescu are forța interioară de a-și sacrifica *numele* (reputația familiei), așa cum își sacrificase anterior *clasa socială* și *femeia iubită*, remarcă Elena Zaharia-Filipaș. Jocul dihotomiilor se sprijină doar pe ideea dreptății absolute, care rămâne vie în conștiința lucidă a eroului.

Echilibrul fragil în care se află protagonistul se strică odată cu confruntarea directă cu Saru-Sinești, un versat politician burghez, lipsit de scrupule. Avocat cu reputație, ministrul își dezarmează adversarul invocând amintirea unui om pe care l-au iubit amândoi. În această relație de antinomie sunt surprinse două caractere la fel de puternice. Cel mai tulburat e Gelu, care trăiește o a doua revelație: află că tatăl său nu a murit într-un accident de vânătoare, ci s-a sinucis după ce s-a ruinat din cauza unei actrițe oarecare, Nora Ionescu. Sinești înțelege că eroul a moștenit firea fanatică, însetată de absolut, a tatălui său, Grigore Ruscanu. Confruntarea tensionată are loc ca și cum „umbra unui om pe care l-au iubit amândoi

vine de dincolo de moarte, ca un semn al destinului" (E. Zaharia-Filipaș). Cu o fină intuiție a psihologiei umane, Sinești oferă, în schimbul tăcerii, eliberarea din închisoare a unuia dintre luptătorii muncitorimii, Petre Boruga, cu care Gelu Ruscanu se simte solidar.

Asemenea tânărului Camil Petrescu, dezgustat de frivolitatea societății în fața atrocităților de la Verdun, Gelu Ruscanu înțelege că „lumea asta «nu e cea mai bună cu putință», că Leibniz nu avea dreptate" (mărturisește autorul, referindu-se la sine însuși, în „Addenda la «Falsul tratat»"). Eroul, un inadaptat social, nu acceptă să trăiască într-o lume în care principiile absolute se negociază, o lume care „nu te tolerează decât cu prețul complicității". De aceea, protagonistul alege calea sinuciderii și repetă destinul tatălui său, al cărui chip l-a urmărit fatidic de la început.

Așadar, *Jocul ielelor* este o dramă a contradicțiilor, în care o conștiință intransigentă cu ceilalți, dar și cu ea însăși nu poate depăși impasul ideologic în care singură s-a izolat. Protagonistul înzestrat cu vocația absolutului, pe care îl aplică *procustian* în sfera adevărurilor eterne, a dreptății și a libertății, se îndepărtează de adevărurile relative ale societății și ale timpului în care trăiește, iar această discrepanță generează eșecul intelectualului, îi periclitează destinul, împingându-l să-și rateze sublim existența.

****

Erou camilpetrescian, „descendent în linie noosică din Platon și în acțiune din Saint-Just și Robespierre" (M. Popa), **Gelu Ruscanu** este capabil să trăiască „autentic", să ridice orice act al vieții la nivelul conștiinței. Obstinația lui de a adera la o idee (iubirea, dreptatea), opacitatea față de orice soluție reală, luciditatea în asumarea eșecurilor și demnitatea sfârșitului constituie fizionomia „sufletelor tari", a indivizilor care au văzut „ideea" și au rămas cu obsesia absolutului.

Aceste atitudini reprezintă un *hybris* al personajului, orgoliul nemăsurat al unui spirit absolutizant, care judecă realitatea relativă prin optica unor criterii inflexibile, după cum susține cu tristețe Praida (personaj cu rol de corifeu) despre prietenul său, la finalul dramei: „A avut trufia să judece totul (...). Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă nicio minte omenească n-a fost suficientă până astăzi". Intransigența absolută cu care își susține idealul de dreptate îl face pe *raisonneur*-ul Penciulescu să îl compare cu Saint-Just, revoluționarul francez, „arhanghel al Dreptății (...), frumos ca un înger, pur ca zăpada, tăios ca un paloș".

Portretul făcut de Șerban Saru-Sinești dezvăluie sensul prezenței lui Grigore Ruscanu în drama fiului său: ei sunt naturi asemănătoare, caractere de excepție, uniți de „aceeași sete cu neputință de astâmpărat, aceeași nebunie a absolutului".

Simptomatică pentru erou este și luciditatea cu care scrutează datele realității, pusă sub lentila unei conștiințe ferme și consecvente: „Câtă luciditate, atâta existență, deci atâta dramă".

Gelu Ruscanu descoperă treptat prăpastia dintre *utopia* și *realia*, dintre absolutul său și caracterul relativ al realității concrete. Traseul lui este acela de a repeta destinul tatălui, un *supraeu* (Freud), proiecția lui Gelu în absolut și totodată imagine mereu vie în conștiința fiului. Într-o lume dominată de compromis moral, luptă pentru putere și mediocritate, eroul se izolează într-o orgolioasă singurătate ideologică, nemulțumit de ceea ce îi pot oferi oamenii din jur.

****

Șerban Saru-Sinești, un versat politician burghez, lipsit de scrupule, avocat cu reputație, stârnește în cel mai înalt grad sentimentul de adversitate al protagonistului. Cu un caracter dur, violent, ministrul este caracterizat de Maria, soția sa, ca fiind „un monstru", în timp ce Praida (un *alter ego* dramatic al lui Gelu Ruscanu, care îmbrățișează ideea de dreptate socială) îl consideră „una dintre cele mai infernale canalii", remarcându-i „drăceasca abilitate" a unui „crâncen jucător" care se folosește de vulnerabilitatea rivalului pentru a-și atinge țelurile.

Ministrul este deprins cu arta de a-și anihila dușmanii, chiar dacă o crimă comisă în trecut pentru însușirea moștenirii l-ar putea duce direct din biroul ministerial pe banca acuzaților: „Nu mă sperie atacurile ... Știu să primesc loviturile, dar mai ales știu să dau ... Și cel lovit de mine nu se mai ridică".

Confruntarea directă dintre protagonist și antagonist (actul al III-lea) dezvăluie, prin intermediul dialogului dramatic, ciocnirea a două caractere la fel de puternice, situate însă diametral opus față de acel unic reper existențial – dreptatea absolută. În opera camilpetresciană, duelul apare frecvent în momente de maximă tensiune ca pretext literar de a opune două atitudini de viață sau de cunoaștere (aflat în convalescență, Ștefan Gheorghidiu intră într-un duel ideologic cu profesorul german înregimentat în armata prusacă; Andrei Pietraru îl rănește în duel pe prințul Bazil Șerban pentru a-și apăra onoarea și imaginea de „suflet tare" etc.). Gelu Ruscanu și Șerban Saru-Sinești se înfruntă nu numai pe plan politic, ci și ca rivali pentru femeia iubită, discuția lor construindu-se prin enunțuri gnomice. Între cei doi se află Maria, ilustrând eternul feminin enigmatic. Înverșunarea lui Gelu împotriva lui Sinești, generată de un complex născut dintr-o pasiune refulată, se lovește de orgoliul rănit al soțului înșelat, maestru al artei disimulării.

3. Marin SORESCU, *Iona*

Teatrul postbelic

Contextul creației:

► cel care debutase cu parodiile din *Singur printre poeți* a ilustrat toate genurile literaturii (poezie, teatru, roman și eseu) → *desolemnizarea* discursului;

► **Marin Sorescu (1936–1996)** discreditează mai toate convențiile *realist-mimetice* (= teatrul *aristotelic*) → formula „antiteatrului" (M. Popa);

► trilogia *Setea muntelui de sare*, 1974 (= *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*) → „parabole gnostice" (M. Ghițulescu) pe tema condiției umane;

► străvechile mituri ale umanității sunt reflectate în conștiința modernă → *metafore poetice* (N. Manolescu) realizate scenic.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

► dramaturgia neomodernistă a anilor '60 → problematica existențială, formula „teatrului absurdului" (M. Essling) = Samuel Beckett sau Eugen Ionescu;

► *Iona* (= revista „Luceafărul", 1968) resemantizează parabola biblică → aserțiunea lui Friedrich Nietzsche (= „solitudinea m-a înghițit ca un pește");

► elemente expresioniste → esențializarea personajului, recuperarea sinelui, conștiința scindată a eului, miticul și parabolicul;

► sentimentul absurdului (= categorie estetică) definit de Albert Camus, existențialist francez → „divorțul dintre om și lume, dintre actor și decorul său".

Viziunea artistică/despre lume:

► încadrările divergente ale piesei → „tragedie în patru tablouri", *dramă metafizică* (C. Braga) sau *farsă tragică* (R. Munteanu);

► parabolă istorică a omului sufocat de aberantele regimuri totalitare → *leviathanul* poate fi metaforă a statului (= un Chronos ce-și devorează copiii);

► expresia tragică a strigătului individual → eforturi susținute pentru a-și recupera identitatea (= „Mi-am adus aminte: Iona! Eu sunt Iona!");

► lumea este suprapunere nefirească de *cercuri concentrice* (= ca în *Frica de libertate* a lui Erich Fromm), *ierarhie de sfere* → generează „complexul lui Iona" (M. Spiridon).

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

▸ tema piesei → condiţia umană confruntată cu tirania singurătății (= „am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur", prefață);

▸ amplu *monolog dialogat* → un solilocviu dramatic, demonstrație a unei probleme filosofice de natură existențială (= raportul individ/societate, libertate/necesitate, sens/nonsens, absurd/rațional;

▸ dramaturgul face elogiul omului aflat într-o continuă deplasare pe contrasens cu lumea și cu el însuși → *dedublarea* personajului-idee;

▸ titlul eponim → intertext cu mitul veterotestamentar (= autorul nu-și propune să transforme piesa într-o dramă creștină);

▸ eroul dramatic considerat opusul omonimul său biblic → „secularizarea (= desacralizarea) mitului" (D. de Rougemont), golirea de conținut religios;

▸ succesiune de patru tablouri → cele nouă *avatare* ale devenirii lui Iona (= pescarul, ghinionistul, utopicul, victima, căutătorul, luptătorul, arhetipul, ascetul, iluminatul);

▸ dizolvarea lumii în limbaj → interiorizarea dialogului, interferența registrelor stilistice, alăturarea ostentativă a comicului și a tragicului, imposibilitatea comunicării.

Comentarea unor secvențe/episoade:

▸ <u>tabloul I</u> → decor stilizat până la esență (= marea imaginată sub forma unor cercuri desenate cu creta):

- reperele de timp și spațiu sunt indeterminabile → funcție simbolică;
- personajul trăiește, asemeni eroilor lui Samuel Beckett, într-un orizont al expectativei continue (= așteptare dilematică);
- metafora mării → năzuință către libertate sau simplă iluzie?
- încearcă să-și contrafacă destinul (= formă de *hybris* modern) → aduce cu sine un acvariu (= model redus al unui univers pervertit);
- fiindcă „n-are noroc și pace", simulează o practică cinegetică, pescuitul → ritual ancestral;
- visul *arhetipal*, de a prinde un pește mare → ideal plin de vanitate;
- aflat în fața unui pericol iminent pe care îl ignorase → gura imensă a peștelui uriaș care se închide;

▸ <u>tabloul al II-lea</u> → starea de captivitate din interstițiile chitului:

- conștient de faptul că trăiește într-un timp al „târziului";
- se descoperă pe sine ca ins captiv într-un labirint existențial în care ființele au o dublă identitate (= de vânător și de vânat);



- încearcă să se adapteze în acest absurd kafkian → *cerc* al „datului";
- universul distopic (= antiutopie) → libertatea pe care și-o asumă (= demonstrează că poate să pescuiască);

► <u>tabloul al III-lea</u> → aflat în burta celui de-al doilea chit:

- primește un avertisment prin mica moară de vânt care-l atrage ca un vârtej → simbol *donquijotesc* (= timpul care macină destinul);
- pescarii cu bârnele în spate sunt copii dedublate ale personajului central → mitul sisific/christic (= povara lor este destinul însuși);
- în concretul lor, acțiunile rămân zadarnice → ieșirea din limitele vechi presupune conștientizarea unor limite noi;

► <u>tabloul al IV-lea</u> → gura de grotă, spărtura ultimului pește spintecat:

- pe plajă apare Iona în ipostaza *ascetului* → mitul peșterii (Platon);
- seamănă cu un personaj *coborât* dintr-o pânză de El Greco;
- vrea să ia în stăpânire cele patru „reverii" (G. Bachelard) → *pământ* (= plaja), *apă* (= marea), *foc* (= soarele) și *aer* (= cerul);
- sinuciderea (= clipa supremă a lucidității) nu este o soluție de a ieși din *comedia existenței* ca pentru eroii lui Albert Camus (E. Simion) → singura cale de a elibera spiritul din captivitatea materiei;
- în „paradisul destrămat" al ființei → se consideră un „Dumnezeu care nu mai poate învia";
- finalul aparține unei *opera aperta* (U. Eco) → eșecul de a găsi „chei pentru labirint" (M. Popescu) și metafora luminii (= „Răzbim noi cumva la lumină!"):
  - găsirea adevăratei libertăți care nu poate fi decât interioară;
  - salvarea condiției umane de sub imperiul unui timp tragic;
  - drumul către cunoaștere aflat numai prin sine.

Concluzii:

► Iona îi are drept corespondenți pe Sisif (= condamnat la o muncă absurdă) și pe Prometeu (= salvatorul umanității prin puterea focului civilizator);

► personajul sorescian impune forța redemptorie (= salvatoare) a spiritului ca utopie a progresului uman.

****

Cel care debutase cu parodiile din *Singur printre poeți* a ilustrat toate genurile literaturii, de la poezie și teatru la roman și eseu, producând o adevărată

desolemnizare a discursului. **Marin Sorescu (1936–1996)** discreditează mai toate convențiile *realist-mimetice* specifice teatrului *aristotelic*, optând pentru formula „antiteatrului" (M. Popa). Trilogia dramatică semnificativ intitulată *Setea muntelui de sare* din 1974 este compusă din *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*, „parabole gnostice" (M. Ghițulescu) pe tema condiției umane. Străvechile mituri ale umanității sunt reflectate în conștiința modernă sub forma unor *metafore poetice* (N. Manolescu) realizate scenic.

Dramaturgia **neomodernistă** a anilor '60 aderă la problematica existențială, dar și la formula „teatrului absurdului" (M. Essling) reprezentat de Samuel Beckett, Arthur Adamov sau Eugen Ionescu. Piesa *Iona*, publicată în revista „Luceafărul", în 1968, resemantizează parabola biblică a „prorocului fugit din calea Cuvântului", pornind pesemne de la ideea „solitudinii care l-a înghițit ca un pește", aserțiunea lui Friedrich Nietzsche. Elemente expresioniste ca esențializarea personajului, recuperarea sinelui, conștiința scindată a eului, integrarea fondului mitic și parabolic sau reîntoarcerea la ipostaza omului arhaic sunt completate prin „sentimentul absurdului", definit de existențialistul francez Albert Camus ca „divorț dintre om și lume, dintre actor și decorul său".

Încadrările divergente ale piesei merg de la „tragedie în patru tablouri" până la *dramă metafizică* (C. Braga) sau *farsă tragică* (R. Munteanu). Într-o altă cheie de lectură, piesa poate fi citită și ca parabolă istorică a omului sufocat de aberantele regimuri totalitare. Ca în „picturile negre" ale lui Francisco Goya, *leviathanul*, metaforă a statului, este un Chronos care-și devorează rând pe rând copiii. *Iona* dă o expresie tragică strigătului individului care depune eforturi susținute pentru a-și recupera identitatea, culminând cu revelația descoperirii de sine: „Mi-am adus aminte: Iona! Eu sunt Iona!". Lumea este suprapunere nefirească de *cercuri concentrice* ca în *Frica de libertate* a lui Erich Fromm, o *ierarhie de sfere* care generează „complexul lui Iona" (M. Spiridon).

Tema piesei reflectă condiția umană confruntată cu tirania singurătății. Autorul declară în prefață că a vrut să scrie ceva despre „un om singur, nemaipomenit de singur". Amplul *monolog dialogat* se structurează ca solilocviu dramatic, demonstrație a unei probleme filosofice de natură existențială, pornind de la raportul individ/societate, libertate/necesitate, sens/nonsens, absurd/rațional. Dramaturgul face elogiul omului aflat într-o continuă deplasare pe contrasens cu lumea și cu el însuși, de unde și *dedublarea* acestui personaj-idee.

Titlul eponim stabilește un intertext cu mitul veterotestamentar, unde se relatează că Iona, fiul lui Amithai, trebuie să prorocească apocalipsa cetății Ninive.

Neasumându-și porunca divină prin fuga către Tarsis, este înghițit de un pește care îl eliberează din captivitate după trei zile și trei nopți de recluziune, timp în care se căiește. Autorul nu-și propune să transforme piesa într-o dramă creștină, eroul dramatic putând fi considerat chiar opusul omonimului său biblic. „Secularizarea mitului” (D. de Rougemont) prin trecerea în literatură înseamnă golirea lui de conținut religios.

Structurată ca succesiune de **patru tablouri**, piesa urmărește cele nouă *avatare* ale devenirii lui Iona (pescarul, ghinionistul, utopicul, victima, căutătorul, luptătorul, arhetipul, ascetul, iluminatul), descriind un alt context simbolic în care se transpune personajul.

Dizolvarea lumii în **limbaj** atrage interiorizarea dialogului, interferența registrelor stilistice, alăturarea ostentativă a comicului și a tragicului, imposibilitatea comunicării.

În **tabloul I**, decorul este stilizat până la esență. Marea este imaginată sub forma unor cercuri desenate cu creta, iar reperele de timp și spațiu sunt indeterminabile, având o funcție simbolică. Personajul trăiește, asemeni eroilor lui Samuel Beckett, într-un orizont al expectativei continue, într-o așteptare dilematică. Metafora mării se poate interpreta ca năzuință către libertate sau simplă iluzie. În încercarea de a-și contraface destinul, o altă formă de *hybris* modern, Iona aduce cu sine un acvariu, model redus al unui univers pervertit. Neavând „noroc și pace”, el simulează o practică cinegetică, pescuitul, ritual ancestral, fiindcă visul lui arhetipal este acela de a prinde un pește mare, adică un ideal plin de vanitate. Aflat în fața unui pericol iminent pe care îl ignorase, gura imensă a peștelui uriaș se închide.

Tabloul al II-lea descrie starea de captivitate din interstițiile chitului, unde personajul este conștient de faptul că trăiește într-un timp al „târziului”. Se descoperă pe sine ca ins captiv într-un labirint existențial în care ființele au o dublă identitate, de vânător și de vânat. Primul act reflex este să se adapteze în acest absurd kafkian, un prim cerc al „datului”. În mijlocul universului distopic, libertatea pe care și-o asumă demonstrând că poate pescui este doar iluzorie.

Tabloul al III-lea îl prezintă captiv în burta celui de-al doilea chit. Primește un avertisment prin mica moară de vânt care-l atrage ca un vârtej, *simbol donquijotesc* al timpului care macină omul și destinul. Pescarii cu bârnele în spate, copii dedublate ale eului central, reiterează mitul sisific sau pe cel christic, povara lor fiind destinul însuși. În concretul lor, acțiunile rămân zadarnice, pentru că ieșirea din limitele vechi presupune conștientizarea unor limite noi.

Tabloul al IV-lea imaginează gura de grotă ca spărtură a ultimului pește spintecat. Pe plajă, Iona apare în ipostaza *ascetului*, trimitere implicită la mitul peșterii al lui Platon. Semănând mai degrabă cu un personaj *coborât* dintr-o pânză de El Greco, el vrea să ia în stăpânire cele patru „reverii" (după G. Bachelard): *pământul* (plaja), *apa* (marea), *focul* (soarele) și *aerul* (cerul). Sinuciderea, clipa supremă a lucidității, nu este o soluție de a ieși din comedia existenței ca pentru eroii lui Albert Camus (E. Simion), ci singura cale de a elibera spiritul din captivitatea materiei. În mijlocul acestui „paradis destrămat", el se consideră un „Dumnezeu care nu mai poate învia". Finalul aparține unei *opera aperta* (U. Eco), eșecul de a găsi „chei pentru labirint" (M. Popescu) și metafora „răzbirii la lumină" având multiple conotații simbolice: adevărata libertate nu poate fi decât interioară, salvarea condiției umane de sub imperiul unui timp tragic sau drumul către cunoaștere aflat numai prin sine.

În planul expresiei tragice, Iona îi are drept corespondenți pe Sisif, eroul condamnat la o muncă absurdă și pe Prometeu, salvatorul umanității prin puterea focului civilizator. Personajul sorescian impune așadar forța redemptorie a spiritului ca utopie a progresului uman.

****

Personajul central eponim traversează o dramă metafizică a existenței, nu o dramă individuală. Iona reprezintă **tipul omului singur** care, captiv fiind în limitele unui timp tragic, trăiește într-un orizont al expectativei continue, asemeni celor două personaje ale lui Samuel Beckett din *Așteptându-l pe Godot*. El este eroul dramatic aflat în ipostază sisifică. Personaj paradigmatic, Iona este pescarul care „n-are noroc și pace", omul profan, primordial care a pierdut contactul cu sacrul, fiind nevoit să se întoarcă la origini pentru o nouă alegere.

Modalitățile de realizare a personajului-idee, purtător al mesajului dramei-parabolă, sunt inedite. Dramaturgul intervine prin planul indicațiilor scenice, caracterizându-l în mod direct, în incipitul tabloului I, drept un om singur care trebuie să „se dedubleze și să *se strângă* după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice".

Caracterizarea indirectă reiese mai ales din atitudine și din limbaj, prin amplul *monolog dialogat* de tip solilocviu care traduce metafore ale existenței. Inventiv, Iona își construiește un *alter ego*, sinele, care suplinește funcția unui interlocutor real. Exemplificativă pentru această **situație inițială** este încercarea iluzorie de recuperare a ecoului din tabloul I, când „pustietatea ar trebui măcar să-i răspundă". Strigătul mut al disperării se exteriorizează asemeni celui din *Der Schrei* al lui

Edvard Munch și îl transformă în voce a întregii umanități. Dar anamneza lui culminează cu revelația propriei identități: „Mi-am adus aminte: Iona! Eu sunt Iona!".

Onomastica personajului, după afirmațiile dramaturgului, ar fi un derivat al particulei „io" care, într-o veche și uitată limbă adamică, s-ar traduce prin „eu". Primele sale acțiuni sunt puse sub semnul impulsului de moment, neputând a fi socotite acte raționale. Ignoră, spre exemplu, iminentul pericol reprezentat de gura deschisă a chitului care se închide.

Piesa urmărește avatarele lui Iona sau cele nouă „trepte" ale devenirii, de la starea de inconștiență la clipa supremă a lucidității: pescarul, ghinionistul, utopicul, victima, căutătorul, luptătorul, arhetipul, ascetul și iluminatul. Ajuns prizonier al unui univers distopic ce pare multiplicat la infinit, vrea să-și demonstreze sieși că este liber, că poate să pescuiască, întrebându-se retoric când au avut timp peștii „să se așeze atâtea straturi".

Spiritul de aventură îl transformă într-o ființă agitată, marionetă a mecanismului istoriei sau a propriului destin, unele interpretări critice plasând personajul într-o epocă totalitară. Condiția de naufragiat îl apropie de omonimul său biblic, cu mențiunea că el este prizonierul unui labirint existențial. Asemeni altor personaje ca bătrânul Santiago, căpitanul Ahab, pescarul Amin sau tânărul Aliman, Iona repetă greșeala de a avea un ideal plin de vanitate, care pentru el nu mai este marlinul, balena, morunul sau lostrița, ci doar un „pește mare". Contemplația este doar o formă de a se sustrage prin „trebușoara sa" absurdului kafkian al realității înconjurătoare compusă dintr-un vast palimpsest de simboluri.

Printr-o rupere de contingent, Iona este omul care trăiește acut prezentul și trecutul, privind dezorientat viitorul. Alesese un drum greșit, care ducea în afară, omițând faptul că adevărata cale se află înăuntru: „Trebuie s-o iau în partea cealaltă... e invers. Totul e invers". Gestul final trebuie interpretat, așadar, în cheie simbolică. Marin Sorescu nu face elogiul sinuciderii, temă filosofică predilectă pentru Albert Camus sau Emil Cioran. Asumat în mod conștient, actul este o eliberare de sub tirania destinului, singura modalitate prin care eul regăsește deplina consonanță cu sinele.

IV. EPOCI ȘI IDEOLOGII LITERARE → PAȘOPTISM, „MARI CLASICI", MODERNISM

1. Mihail Kogălniceanu și revista „Dacia literară"

Contextul cultural al epocii:

► perioada cuprinsă aproximativ între 1820 și 1860 desemnată prin termenul generic de *pașoptism* → un „romantism de tip risorgimental" (P. Cornea);

► epocă de efervescență politică, intelectuală și culturală → curent ideologic (= exaltare națională, elan revoluționar, militantism politic);

► se dezvoltă organizarea instituțională, etatizarea învățământului, apar primele universități și teatrele naționale de la Iași și București, sunt puse bazele unor societăți culturale (= Societatea Filarmonică);

► redescoperirea și valorificarea operelor originale care țin de spiritualitatea poporului român (= editarea cronicilor medievale, a antologiilor de folclor).

Ideologia „Daciei literare":

► revistă apărută începând cu ianuarie 1840, la Iași, sub îndrumarea lui **Mihail Kogălniceanu (1817–1891)** → istoric, romancier, publicist și om politic de orientare liberală;

► reflectă preocupările intelectuale și *etosul* (= sensibilitatea) unei epoci;

► prima revistă cu un program cultural clar articulat, stimulator;

► publicația cunoaște o perioadă de dezvoltare extrem de efemeră, fiind suprimată după numai trei numere, cel mai probabil din rațiuni politice; nu a fost „reabilitată" decât în 1990, la 150 de ani de la apariție;

► în primul număr, redactorul „responsabil" semnează articolul-program, cu rol de manifest al romantismului românesc, „Introducție [la Dacia literară]";

► evitarea oricărui angajament politic → obiectivul promovării literaturii scrise de românii de pretutindeni;

► se imprimă câteva direcții de dezvoltare a fenomenului cultural:



- întemeierea spiritului critic pe fundamente exclusiv obiective, necesitatea selecției operelor în funcție de criteriul valoric (= „Vom critica cartea, iar nu persoana");
- promovarea unității culturale și lingvistice (= „Românii trebuie să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți");
- combaterea imitațiilor și a traducerilor mediocre (= „Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă (...) Traducțiile însă nu fac o literatură");
- formularea teoriei *specificului național*: tradiția istorică, folclorul și natura drept surse de inspirație;

► colaboratori: Vasile Alecsandri (*Buchetiera de la Florența*), Costache Negruzzi (*Alexandru Lăpușneanul*), Alecu Russo, Grigore Alexandrescu, Alexandru Donici etc.

Nuvela romantică, de inspirație istorică – Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*

Contextul creației:

► creație exemplară a pașoptismului, apărută în primul număr al revistei „Dacia literară", la 30 ianuarie 1840;

► exemplifică programul ideologic al publicației (= teoria *specificului național*, prin literaturizarea faptului istoric);

► are o construcție riguroasă și personaje puternic individualizate;

► evocă, asemenea unei file de cronică, o secvență din istoria tragicului veac al XVI-lea → domnia lui Alexandru Lăpușneanu (1564–1569);

► se întemeiază pe ideea de pluralism estetic → asimilează elemente romantice, clasice, realiste și naturaliste (*avant la lettre*);

► sursa principală de inspirație o constituie *Letopisețul*... lui Grigore Ureche → în subsidiar și cel al lui Miron Costin.

Viziunea artistică – între documentul istoric și ficțiunea auctorială:

► documentul istoric → cea de-a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanu, căsătoria cu doamna Ruxanda (= descendenta lui Petru Rareș), ocuparea tronului cu sprijin turcesc, incendierea cetăților Moldovei, uciderea celor patruzeci și șapte de boieri, călugărirea și moartea prin otrăvire;

► atestatul de ficționalitate → Moțoc își găsise sfârșitul lângă Liov, alături de Tomșa, Spancioc și Veveriță, acuzați fiind de complot;

► destinul personajului Moţoc → aparţine, în fapt, boierului Batişte Veveli, care a trăit în timpul domnitorului Alexandru Iliaş;

► două dintre cele patru mottouri sunt creaţia exclusivă a prozatorului.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► nuvela relevă tema tiraniei, care se particularizează prin destinul romantic al unui personaj de excepţie;

► exemplifică o „surprinzător de modernă filosofie a puterii şi a istoriei" (O. Soviany);

► titlul eponim aduce în prim-planul observaţiei personajul central, numele său fiind redat printr-un arhaism morfologic → imprimă stilului efectul de *culoare locală*;

► conflictul principal, de natură politică (= instituţia domniei vs oligarhia boierească), este proiectat pe fundalul Moldovei medievale;

► conflictul secundar urmăreşte relaţiile dintre diverşi actanţi (= Alexandru Vodă şi doamna Ruxanda/boierul Moţoc etc.);

► cele patru capitole concentrează toate momentele subiectului şi corespund actelor din teatrul clasic → precedate de elemente paratextuale semnificative (= mottouri);

► principiile de compoziţie → cronologia, succesiunea şi alternanţa, contrapunctul, rezumatul, prolepsa şi analepsa;

► naraţiune preponderent obiectivă (= naratorul nu se implică în actul enunţării, dar exersează retorica discursului prin glose, comentarii, notaţii etc.);

► cronotopul creează efectul de real, de acţiune verosimilă (Moldova secolului al XVI-lea) → susţinut prin valenţele expresive ale perfectului simplu;

► interesul se centrează asupra unui personaj romantic de excepţie, care acţionează în situaţii de excepţie (= redobândirea tronului, actele vindicative, moartea violentă, prin otrăvire);

► fresca istorică → reconstituită prin limbajul arhaicizant care nu exclude inserţiile neologice („acest eho fu ca o schinteie electrică") şi stilul sobru, „cronicăresc".

Comentarea unor secvențe/episoade:

► o primă secvenţă semnificativă care exemplifică raporturile de putere dintre autoritatea domnească şi marii boieri care tind să o destabilizeze → preluarea tronului de către Alexandru Lăpuşneanu şi întâmpinarea soliei boiereşti;

► răspunsul dat boierilor şi preluat drept motto (= „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu..."), performat pe un ton categoric → expresia directă a ceea ce, în termenii filosofiei lui Nietzsche, se traduce prin „voinţă de putere";

► intențiile subversive ale vornicului Moțoc (= „norodul nu te vrea, nici nu te iubește") încearcă să contracareze planurile de răzbunare ale domnitorului;

► de o teatralitate aparte, scena antologică a nuvelei o reprezintă masacrarea celor patruzeci și șapte de boieri → imaginile macabre comparate cu cele din tabloul pictorului Eugène Delacroix (= *Măcelul din Chios);*

► aducerea pe eșafod a lui Moțoc, în fața celor „proști, dar mulți", spre a fi linșat de „hidra cu multe capete" → surprinsă în cadre filmice, episodul fiind instrumentat magistral de Vodă Lăpușneanu care asistă cu cinism la tot acest spectacol grotesc.

Concluzii:

► *Alexandru Lăpușneanul* rămâne până astăzi un punct de referință în stadiile de dezvoltare a prozei narative moderne;

► se poate spune că Negruzzi își depășește epoca, prin nuanțele prejunimiste ale gândirii sale, mai ales în materie de limbă literară;

► „*Alexandru Lăpușneanul* ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale" (G. Călinescu).

••••

Istoriografia literară românească denumește perioada cuprinsă aproximativ între 1820 și 1860 prin termenul de **pașoptism** – un tip de romantism risorgimental (P. Cornea). Avantajul este acela de a-i pune în evidență trăsăturile: exaltare națională, elan revoluționar, militantism politic etc. Epoca se caracterizează prin efervescență politică, intelectuală și culturală. Se dezvoltă organizarea instituțională, are loc etatizarea învățământului, sunt puse bazele unor societăți culturale, se redescoperă opere originale care țin de spiritualitatea poporului român.

Pentru *etosul* acestei epoci, reprezentativă este **revista „Dacia literară"**. Apărută la Iași, începând cu 30 ianuarie 1840, publicația cunoaște o perioadă de dezvoltare extrem de efemeră, fiind suprimată câteva luni mai târziu, cel mai probabil din rațiuni politice. Articolul-program „Introducție [la Dacia literară]", cu rol de manifest al romantismului românesc, imprimă anumite direcții de dezvoltare a fenomenului cultural: întemeierea spiritului critic pe fundamente exclusiv obiective („Vom critica cartea, iar nu persoana"), unitate culturală și lingvistică („Românii să aibă o literatură și o limbă comună pentru toți"), combaterea imitațiilor și a traducerilor mediocre („Traducțiile însă nu fac literatură"), teoretizarea ideii de specific național, prin tematizarea istoriei, a folclorului și a naturii.

Conștiință literară aflată în acord cu mentalitatea secolului său, **Costache Negruzzi (1808–1868)** realizează prin *Alexandru Lăpușneanul* o creație exemplară

a pașoptismului. Nuvela romantică, de inspirație istorică apare în primul număr al revistei „Dacia literară” (30 ianuarie 1840) și îi exemplifică programul: teoria *specificului național*, prin literaturizarea faptului istoric. Construcția este riguroasă, iar personajele puternic individualizate.

Nuvela se întemeiază pe ideea de **pluralism estetic**, asimilând elemente romantice (filonul istoric, personajul de excepție, antiteza ca procedeu de compoziție, prezența *grotescului* și a *macabrului* – categorii estetice), clasice (echilibrul compoziției, unitatea de timp, loc și acțiune), realiste (predilecția pentru tipuri umane, transpunerea verosimilă a subiectului istoric, notarea detaliului semnificativ, surprinderea psihologiei mulțimii, tendința de obiectivare) și naturaliste *avant la lettre* (zugrăvirea aspectelor dure ale realității, patologicul).

Creația evocă, asemenea unei file de cronică, o secvență din istoria tragicului veac al XVI-lea – cea de-a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanu (1564–1569). Principala **sursă de inspirație** o constituie *Letopisețul Țării Moldovei* al lui Grigore Ureche, în subsidiar și cel al lui Miron Costin.

Viziunea artistică recurge, în primă instanță, la **documentul istoric:** recuperarea tronului cu sprijin turcesc, căsătoria cu „fiica bunului Petru Rareș”, incendierea cetăților Moldovei, uciderea celor patruzeci și șapte de boieri, călugărirea și moartea prin otrăvire. **Atestatul de ficționalitate** privește destinul lui Moțoc care, alături de Tomșa, Spancioc și Stroici, fusese acuzat de complot și ucis în apropiere de Liov. Sfârșitul acestuia corespunde boierului Batiște Veveli din timpul domnitorului Alexandru Iliaș, fapt consemnat în cronica lui Miron Costin. De asemenea, două dintre cele patru mottouri sunt creația exclusivă a prozatorului, fără corespondent în realitatea istorică a vremii.

Imaginarul epic dezvoltă **tema tiraniei** care se particularizează prin destinul tragic al unui personaj de excepție, ajuns să cunoască, în egală măsură, extazul și agonia. **Titlul** eponim aduce în prim-plan numele eroului central, redat printr-un arhaism morfologic ce imprimă stilului artistic efectul de culoare locală. Interesul se centrează asupra acestui „damnat romantic” (G. Călinescu) care acționează în situații-limită: redobândirea tronului, actele vindicative, moartea prin otrăvire.

Conflictul principal, de natură politică, privește raporturile Domniei cu oligarhia boierească, fiind proiectat pe fundalul Evului Mediu românesc. **Conflictul secundar** descrie relațiile dintre diverșii actanți: Alexandru-Vodă și doamna Ruxanda, vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță etc.

Cele patru capitole concentrează succesiv momentele subiectului și corespund actelor din teatrul clasic, fiind precedate de mottouri rezonante. Tensiunea crește în

intensitate pe măsură ce acțiunea se înscrie într-o progresie lineară. Principiile de compoziție sunt cronologia, succesiunea, contrapunctul, rezumatul și retrospectiva.

Narațiunea este preponderent obiectivă, deoarece naratorul nu se implică în actul enunțării, dar exersează retorica discursului prin glose, comentarii, notații, epitete individuale („urâtul caracter", „mârșav curtezan"). Cronotopul propune efectul de real, de acțiune verosimilă, fiind susținut prin valențele expresive ale perfectului simplu utilizat ca timp narativ.

Fresca istorică este reconstituită cu ajutorul limbajului arhaicizant care nu exclude inserțiile neologice („acest eho fu ca o schinteie electrică") și al stilului aproape „cronicăresc" prin sobrietate.

Revelatoare pentru a exemplifica raporturile de putere dintre autoritatea domnească și marii boieri care tind să o destabilizeze este **secvența preluării tronului** de către Alexandru Lăpușneanu și întâmpinarea soliei, în capitolul I. Răspunsul dat boierilor, etichetat drept motto („Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu...") este performat pe un ton categoric, devenind expresia directă a „voinței de putere" (Fr. Nietzsche). Vornicul Moțoc intuiește planurile de răzbunare ale domnitorului („nu ne pedepsi pre noi după fărădelegile noastre") și încearcă să i le contracareze prin intenții subversive („norodul nu te vrea, nici nu te iubește").

De o teatralitate aparte, **scena antologică** a nuvelei din capitolul al III-lea o reprezintă masacrarea celor patruzeci și șapte de boieri și alcătuirea abominabilei „piramide de capete", drept „leac de frică" promis „gingașei Ruxanda". Imaginile macabre pot fi comparate cu cele din tabloul pictorului romantic Eugène Delacroix, *Măcelul din Chios*. O primă configurare a psihologiei mulțimii face să se audă, pe o singură voce, doleanța comună: „Capul lui Moțoc vrem!". Aducerea pe eșafod a marelui vornic, în fața celor „proști, dar mulți", spre a fi linșat de „hidra cu multe capete" nu mai necesită nicio amânare. Surprins în cadre filmice, episodul este regizat magistral de Vodă Lăpușneanu care asistă cu cinism la tot acest spectacolul grotesc.

Pe cale de consecință, *Alexandru Lăpușneanul* rămâne până astăzi un punct de referință în stadiile de dezvoltare a prozei narative moderne. Se poate spune că Negruzzi își depășește epoca, prin nuanțele prejunimiste ale gândirii sale, mai ales în materie de limbă literară. „*Alexandru Lăpușneanul* – scrie George Călinescu – ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale".

****

Figura proeminentă a domnitorului este rezultatul unei desăvârșite **arte realiste** a construcției. Personajul cunoaște atestarea istorică, însă libertățile pe care și le îngăduie autorul îl transformă în „damnatul romantic osândit de providență

să verse sânge" (G. Călinescu). Alexandru Lăpușneanu figurează **tipologia tiranului** și pe cea a **sceleratului** ale cărui acte de cruzime sunt motivate exclusiv prin dorința de răzbunare. Construit prin tehnica basoreliefului, specifică narațiunilor istorice, personajul de mare complexitate polarizează în jurul său toate celelalte caractere. Portretul psihic al eroului se centrează pe **abilitatea** cu care își **disimulează** adevăratele intenții.

Față de doamna Ruxanda devine irascibil, numind-o „muiere nesocotită" pentru că femeia îndrăznise să se amestece în politica internă a țării, atenționându-l că „are să dea samă", după moarte, pentru toate fărădelegile comise. „Leacul de frică" promis, constând în „piramida de capete", marchează apogeul sadismului său caracterologic.

****

În **relația cu Moțoc** face dovada exemplară a intuirii psihologiei umane, individuale ori colective. Răspunsul pe care vornicul îl primește inițial („sabia mea nu se va mânji de sângele tău") are valoare anticipativă, căci îl transformă pe bătrânul boier, intrigant și perfid, într-un veritabil instrument al îndeplinirii planului de răzbunare. Când uzurpatorul țării nu mai servește intereselor sale, personajul-obiect este sacrificat „hidrei cu multe capete", pentru a răsplăti cum se cuvine „revolta maselor" (J. Ortega y Gasset).

Retras în Cetatea Hotinului cu scopul de a se călugări după obiceiul vremii, sceleratul nu ezită să-și manifeste „dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești". Cuprins de stările delirului agonic, pentru că „otrava lucrează", este predispus unor reacții impulsive la adresa celor din jur, amenințând că „de se va scula, pre mulți are să popească și el".

Domnitorul lasă „o pată de sânge în istoria Moldaviei", moartea lui prin otrăvire fiind consecința firească a puterii aplicate în mod discreționar.

2. Titu MAIORESCU și societatea „Junimea"

Contextul cultural al epocii:

▶ a doua jumătate a secolului al XIX-lea (= epoca domnitorului Carol) → peisaj cultural eterogen, dominat de o grupare intelectuală de orientare filogermană;

▶ formați în mediile universitare din Occident, Petre P. Carp, Iacob Negruzzi, Vasile Pogor, Theodor Rosetti și Titu Maiorescu → asociația literară „Junimea" (= nume propus de Th. Rosetti), Iași, 1863;

▶ existența societății → în linii generale, coincide cu ceea ce în istoria mentalităților poartă numele de „La Belle Époque";

▶ *Amintiri din Junimea* semnate de Iacob Negruzzi (= secretar de redacție) → „originile se pierd în noaptea timpurilor";

▶ **Titu Maiorescu (1840–1917)**, mentorul „Junimii" → „opera lui cea mai importantă este el însuși" (E. Lovinescu);

▶ pedagog, filosof al culturii, om politic de formație *liberal-conservatoare* și conștiința directoare a epocii → un *spiritus rector* (= spirit conducător);

▶ *personalitate enciclopedică* a culturii române (= D. Cantemir, B. P. Hasdeu, M. Eliade) → înzestrat cu discernământ critic;

▶ obiectivul inițial (= o antologie a poeziei românești) → studiul maiorescian *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*;

▶ „pasiunea moderației" (I. Stanomir) → „îmblânzirea romantismului" (V. Nemoianu) prin valori neoclasice, delimitarea de romantismul „înalt";

▶ societatea mai dispunea de o librărie și o tipografie → organul de presă, revista „Convorbiri literare" apărută la Iași, în 1867;

▶ principala deviză a „Junimii" → „Entre qui veut, reste qui peut" (= „Intră cine vrea, rămâne cine poate") impune criterii riguroase de selecție.

Etape distincte în evoluția societății:

▶ <u>etapa ieșeană (1863–1874)</u> → ideologie neunitară:
- societatea își desfășoară activitatea la Iași → conacul lui Vasile Pogor;
- are un caracter preponderent polemic → selecția valorilor;
- seria „prelecțiunilor populare" → discursuri publice pe teme de largă circulație (= excludeau problemele cotidiene);
- caracterul *iluminist* al conferințelor → culturalizarea maselor (= cultura înțeleasă ca factor de progres);

► <u>etapa ieșean-bucureșteană (1874–1885)</u> → consolidare:
- ședințele cenaclului desfășurate alternativ la Iași și București;
- promovarea „direcției noi" în poezia și proza românească → Mihai Eminescu (= poetul de geniu), Ion Creangă (= povestitorul de excepție), I. L. Caragiale (= dramaturgul prin excelență), Ioan Slavici (= nuvelistul înzestrat);
- canonul „epocii marilor clasici" → prestigiul revistei „Convorbiri literare" (= cel mai valoros periodic al secolului al XIX-lea);

► <u>etapa bucureșteană (1885–1944)</u> → decadentă:
- întreaga societate se mută la București → declin ireversibil;
- conducerea este preluată de un grup de profesori (= esteticianul Mihail Dragomirescu, slavistul Ioan Bogdan etc.) → „Junimea" devine din societate culturală, societate științifică.

Trăsăturile junimismului:

► Tudor Vianu (= curs de „Istoria literaturii române moderne") → trăsăturile junimismului pe care îl consideră un „stil de idei":

► <u>spiritul filosofic</u> → fenomenul cultural integrat unui cadru filosofic:
- junimiștii sunt „oameni de idei generale", au cultul gândirii abstracte;

► <u>spiritul oratoric</u> → trăsătură a mentalității junimiste:
- se îndreaptă împotriva frazeologiei politice și parlamentare;
- reabilitează demnitatea discursului public;

► <u>clasicismul în forme academice</u> → oameni de formație universitară:
- judecau literatura de pe pozițiile marilor valori clasice;
- conservatori, manifestă rezerve față de orientările mult prea moderne;

► <u>spiritul polemic</u> → arta ridiculizării și a combaterii mediocrității:
- controversa întemeiată pe demonstrații logice, convingătoare;
- expunerea de argumente uza de un limbaj accesibil;

► <u>spiritul critic</u> → trăsătură esențială a junimismului:
- respinge impostura pentru afirmarea valorii autentice;
- determină „contradicția lui Maiorescu" (N. Manolescu);

► <u>ironia</u> → „vestita zeflemea junimistă":
- coalizează adversarii ideologici ai grupării.

Principalele studii critice ale lui Titu Maiorescu:

► critica de direcție → *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* (= mic studiu de estetică), *În contra direcției de azi în cultura română* (= teoria *formelor fără fond*), *Comediile d-lui Caragiale*, *Eminescu și poeziile lui*;

► <u>*Comediile d-lui Caragiale* (1885)</u> → ridică problema moralității în artă după campania de denigrare a dramaturgului din presa vremii:
- pledează pentru *autonomia esteticului* (= esteticul nu trebuie confundat cu eticul pe care îl asimilează prin ideea de *valoare*);
- literatura trebuie judecată după criterii exclusiv estetice → judecată critică fundamentală;
- formulează „teoria înălțării impersonale" → exemplificată prin conceptul de *catharsis* (= purificare prin artă) al lui Aristotel;
- arta este morală prin însăși natura ei → exemplul statuii Venus din Millo, expusă în prezent la Muzeul Luvru din Paris;
- are capacitatea de a ne sustrage cotidianului, de a ne ridica în sfera contemplației senine → emoție estetică;

► <u>*Eminescu și poeziile lui* (1889)</u> → inaugurează o vastă exegeză:
- fixează în efigie portretul geniului → o mască *apolinică*;
- poetul este considerat „un om al timpului său";
- profilul omului superior → înălțat în sfera contemplației, trăiește în universul ideilor generale;
- dominanta personalității → „seninătatea abstractă, nota caracteristică în melancolie ca și în veselie";
- erotica eminesciană → explicată prin ideea de *arhetip* (= „femeia iubită nu este decât copia imperfectă a unui prototip nerealizabil");
- reperele esențiale ale vastei culturi eminesciene → budismul, filosofia greacă și metafizica germană;
- „literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului său".

Concluzii:

► societatea culturală „Junimea" → „moment esențial pentru geneza modernității românești" (I. Stanomir);

► *maiorescianismul* → manifestarea amplă, programatică și de durată a spiritului critic în cultura română;

► „La răspântiile culturii românești veghează, ca și odinioară, degetul lui de lumină: pe aici e drumul" (E. Lovinescu).

****

Peisaj cultural eterogen, a doua jumătate a secolului al XIX-lea coincide cu epoca domnitorului Carol, dominat fiind de o grupare intelectuală din care făceau

parte cinci tineri de orientare filogermană, formați în mediile universitare din Occident. În 1863, la Iași, Titu Maiorescu (rector al Universității din Iași), Petre P. Carp (lider al Partidului Conservator), Iacob Negruzzi (fiul lui C. Negruzzi), Vasile Pogor (gazda cenaclului) și Theodor Rosetti (cel care înlocuiește numele inițial, „Ulpia Traiana") vor pune bazele unei asociații literare cu numele de „Junimea". În linii generale, existența societății se suprapune cu ceea ce în istoria culturii poartă numele de „La Belle Époque". În *Amintiri*, Iacob Negruzzi afirma că „originile Junimii se pierd în noaptea timpurilor".

Pedagog, filosof al culturii, om politic de formație *liberal-conservatoare* și conștiința directoare a epocii, **Titu Maiorescu (1840–1917)** este considerat un adevărat *spiritus rector*. Mentorul „Junimii" a fost prima personalitate enciclopedică a culturii române care, spre deosebire de Dimitrie Cantemir, Bogdan Petriceicu Hasdeu sau Ion Heliade-Rădulescu, este înzestrat cu discernământ critic. După cum observă E. Lovinescu, „opera lui cea mai importantă este el însuși".

Obiectivul inițial al societății, publicarea unei antologii a poeziei românești, va fi redus la *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, mic studiu de estetică în maniera lui Hegel. Caracterizați de ceea ce se poate numi „pasiunea moderației" (I. Stanomir), junimiștii au procedat la o „îmblânzire a romantismului" (V. Nemoianu) prin valori neoclasice și delimitarea de romantismul „înalt". Societatea mai dispunea de o librărie și de o tipografie proprie unde va vedea lumina tiparului revista „Convorbiri literare", începând cu 1867. Principalele devize ale „Junimii" erau „Entre qui veut, reste qui peut" sau „Anecdota primează".

Evoluția societății înregistrează trei faze distincte. **Etapa ieșeană (1863–1874)** este una de afirmare, caracterizată printr-o ideologie neunitară, care nu se cristalizase pe deplin. Societatea își desfășoară activitatea la Iași, iar ședințele au loc în conacul lui Vasile Pogor de pe Copou. Faza are un caracter preponderent polemic, întrucât se impunea o anumită selecție a valorilor. Preocupările în materie de limbă și cultură inaugurează seria „prelecțiunilor populare", discursuri publice pe teme de largă circulație care excludeau însă problemele cotidiene, eludând implicațiile politice de orice natură. Conferințele au un caracter *iluminist*, venind în sprijinul culturalizării maselor, prin înțelegerea culturii ca factor de progres.

Etapa ieșean-bucureșteană (1874–1885) este una de consolidare, ședințele cenaclului defășurându-se alternativ la Iași și București, odată cu numirea lui Titu Maiorescu în funcția de Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice. Afirmarea „direcției noi" în poezia și proza românească se va face prin Mihai Eminescu (poetul de geniu), Ion Creangă (povestitorul de excepție), I. L. Caragiale

(dramaturgul prin excelență) și Ioan Slavici (nuvelistul înzestrat). Fixarea canonului „epocii marilor clasici" asigură implicit și prestigiul revistei „Convorbiri literare", cel mai valoros periodic al secolului al XIX-lea.

Etapa bucureșteană (1885–1944) este considerată o fază decadentă, pentru că întreaga societate se mută la București, cunoscând un declin ireversibil. Conducerea este preluată de un grup de profesori în frunte cu esteticianul Mihail Dragomirescu și slavistul Ioan Bogdan care tind să transforme „Junimea" din societate culturală în societate științifică.

În cursul de „Istoria literaturii române moderne", academicianul Tudor Vianu stabilește șase trăsături fundamentale ale **junimismului**, considerat un „stil de idei". Spiritul filosofic se raportează la fenomenul cultural, deoarece junimiștii sunt „oameni de idei generale", având cultul gândirii abstracte. Spiritul oratoric este o trăsătură a mentalității junimiste ce combate o frazeologie politică și parlamentară compromisă prin retorica vidă, deci își propune să reabiliteze demnitatea discursului public. Clasicismul în forme academice derivă din formația și vocația universitară a principalilor membri ai societății, care tratau literatura de pe pozițiile marilor valori clasice. Conservatori în mentalitate, ei manifestă rezerve față de orientările mult prea moderne. Prin spiritul polemic, junimiștii exersează arta ridiculizării și a combaterii mediocrității. Controversele se întemeiau pe demonstrații logice, convingătoare, iar expunerea de argumente uza de un limbaj accesibil. Spiritul critic, trăsătură esențială a junimismului, respinge impostura pentru afirmarea valorii autentice, determinând implicit „contradicția lui Maiorescu" (N. Manolescu), în timp ce ironia, „vestita zeflemea junimistă", coalizează adversarii ideologici ai grupării.

Critica maioresciană de direcție se fundamentează pe câteva studii cu mare rezonanță în epocă și posteritate: *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, *În contra direcției de azi în cultura română*, în care este formulată celebra teorie a *formelor fără fond*, *Comediile d-lui Caragiale*, *Eminescu și poeziile lui* etc. ***Comediile d-lui Caragiale*** (1885) ridică problema moralității în artă după campania de denigrare a dramaturgului inițiată în presa vremii. Titu Maiorescu polemizează cu Constantin Dobrogeanu-Gherea, pledând pentru autonomia esteticului, care nu trebuie confundat cu etnicul sau eticul, asimilate prin ideea de *valoare*. Mai vechea recomandare a lui Mihail Kogălniceanu pentru care literatura trebuia judecată după criterii exclusiv estetice rămâne o judecată critică fundamentală și pentru Titu Maiorescu. „Teoria înălțării impersonale" este justificată prin conceptul aristotelic al *catharsis*-ului, pornind de la ideea că arta este morală prin însăși natura ei. Cel

mai ilustrativ exemplu ar fi statuia lui Venus din Millo, expusă în prezent la Muzeul Luvru din Paris. Altfel spus, arta are capacitatea de a ne sustrage cotidianului și de a ne ridica în sfera contemplației senine, producând o emoție estetică.

Studiul ***Eminescu și poeziile lui*** **(1889)** inaugurează o vastă exegeză, fixând în efigie portretul geniului și masca lui *apolinică*. Privit ca „om al timpului său", Eminescu exemplifică profilul ființei superioare care, înălțată în sfera contemplației senine, trăiește în universul ideilor generale. Dominanta personalității rămâne „seninătatea abstractă, nota caracteristică în melancolie ca și în veselie". Erotica eminesciană este explicată prin ideea de *arhetip*, după care „femeia iubită nu este decât copia imperfectă a unui prototip nerealizabil". Drept repere esențiale ale vastei culturi eminesciene sunt recunoscute budismul, filosofia greacă și metafizica germană. Concluzia la care ajunge criticul este că „literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului său".

În sinteză, societatea culturală „Junimea" poate fi considerată un „moment esențial pentru geneza modernității românești" (I. Stanomir), în timp ce *maiorescianismul* rămâne manifestarea amplă, programatică și de durată a spiritului critic în cultura română. „La răspântiile culturii românești veghează, ca și odinioară, degetul lui de lumină: pe aici e drumul" (E. Lovinescu).

3. E. LOVINESCU, teoretician al modernismului românesc interbelic

Precizări terminologice:

▸ modern → adjectiv folosit pentru periodizări (= nou, de actualitate, în pas cu tendințele vremii sau cu spiritul epocii);

▸ modernism → orientare estetică de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea:

- termen pus în circulație de doi poeți de limbă spaniolă (= Ruben Dario și Antonio Machado);
- negarea programatică a vechilor canoane estetice → instituirea unor noi principii de creație;
- reacție polemică la adresa rigorilor, a convențiilor și a *academismului*;
- originile mișcării → căutate în „Cearta dintre antici și moderni" (= conflict apărut în Academia Franceză, 1687);
- asimilează toate curentele postromantice → începând cu simbolismul francez (= *protomodernism*);
- avangarda (= manifestare extremă) → fenomen cu mai mulți centri: expresionismul german, dadaismul elvețian, futurismul italian, suprarealismul și constructivismul francez etc.;
- în poezia europeană → volumul lui Charles Baudelaire, *Florile răului*, 1857;

▸ modernitate → perioadă istorică, opusă prin definiție epocii vechi:

- „cele cinci fețe ale modernității" (după M. Călinescu) → modernism, postmodernism, avangardă, decadență și kitsch.

Modernismul românesc interbelic:

▸ cea mai înaltă autoritate intelectuală a epocii interbelice → **E. Lovinescu (1881–1943)**, „scepticul mântuit" (E. Simion):

- critica de direcție → linia deschisă de Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu;
- debutează sub auspiciile mișcării simboliste → definiție-etalon;
- considerat teoreticianul modernismului românesc interbelic;

▸ tipuri de modernism (= diferență de mentalități):

- teoretic → cenaclul literar „Sburătorul" și revista omonimă (= „bunăvoință față de toate fenomenele de diferențiere literară");

- experimental și de avangardă → susținut prin revistele de avangardă (= „Contimporanul", „Punct", „Integral", „unu", „75 HP");

▶ <u>tezele fundamentale</u>, dezvoltate în principalele lucrări de doctrină:

- *Istoria civilizației române moderne* (1924–1925) → în care elaborează teoria sincronismului;
- *Istoria literaturii române contemporane* (1926–1929) → unde fixează canonul epocii interbelice;

▶ <u>teoria sincronismului</u> → inspirată de sociologul și psihologul francez Gabriel Tarde (= *Legile imitației*, 1890):

- inițial aplicată ideii de civilizație (= cele dezvoltate le influențează în mod pozitiv pe cele periferice) → extrapolată la literatură și artă;
- pornește de la existența unui „spirit al veacului" numit „saeculum" (= termenul lui C. Tacitus) → proces de omogenizare;
- modernism → un „principiu de progres" asociat sincronismului;
- *sincronismul* (≠ imitație servilă) → integrarea literaturii într-o formulă estetică viabilă, în acord cu evoluția artei moderne:
  - modernizarea a început prin pătrunderea ideilor inovatoare → „Ex Occidente lux!" (= „Lumina vine din Occident!");
  - se propagă prin *imitație* → ritm de dezvoltare unitară;
  - se adoptă formele superioare, apoi se stimulează un fond propriu;
  - nu discreditează tradiția → urmărește depășirea spiritului provincial;
- teoria maioresciană a *formelor fără fond* → acceptată și completată:
  - autonomia *esteticului* → nu se confundă cu *eticul* sau *etnicul*;
  - *formele* își pot crea propriul *fond*, odată cu trecerea timpului;
- E. Lovinescu nu formulează un program ideologic și nici nu adoptă o formulă unică din punct de vedere estetic → recomandări:
  - intelectualizarea și citadinizarea romanului;
  - dezvoltarea prozei obiective;
  - liricizarea poeziei;
  - modelul romanului analitic;
  - metode și tehnici narative preluate din literatura europeană (= fluxul conștiinței, memoria afectivă, problematica timpului, *mise en abyme*, metaromanul, narațiunea subiectivă etc.);

▶ <u>mutația valorilor estetice</u> → sugerată cel mai probabil de biologul danez Hugo de Vries (= *Teoria mutației*, 1903):

- fiecare perioadă istorică are propria sensibilitate (= renascentistă, barocă, romantică etc.) → comportă *mutații* odată cu trecerea timpului;

- apare noțiunea de *ideal estetic* → definit în funcție de epocă:
  - idealul *eroic* → epopeile homerice *Iliada* și *Odiseea* (= omul contemporan nu mai înțelege noțiunea de *zeu* sau *erou*);
  - idealul *cavaleresc* → *Don Quijote*, romanul lui Cervantes (= cavalerul idealist „a rătăcit vreme de trei sute cincizeci de ani prin junglele și tundrele spiritului omenesc, devenind astfel mai viu și mai impunător", scrie V. Nabokov);
  - idealul *justițiar* → *Shakespeare, contemporanul nostru* (Jan Kott), autor al tragediei *Hamlet* (= tânărul răzvrătit, precursor al generației moderne).

****

Terminologia de specialitate acreditează anumite variații terminologice: *modern, modernitate, modernism*. Adjectivul modern este folosit pentru periodizări, în sensul de nou, de actualitate, în pas cu tendințele vremii sau cu spiritul epocii. Prin **modernism**, termen pus în circulație de doi poeți de limbă spaniolă, Ruben Dario și Antonio Machado, se înțelege orientarea estetică de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea care presupune negarea programatică a vechilor canoane estetice și instituirea unor noi principii de creație, deci reacția polemică la adresa rigorilor, a convențiilor și a *academismului*. Originile mișcării trebuie căutate în „Cearta dintre antici și moderni", conflict inițiat în Academia Franceză la 1687. Modernismul asimilează toate curentele postromantice, începând cu simbolismul francez (protomodernism) și continuând cu manifestarea extremă numită avangardă, fenomen cu mai mulți centri: expresionismul german, dadaismul elvețian, futurismul italian, suprarealismul și constructivismul francez etc. În poezia europeană, modernismul începe cu *Florile răului*, volumul lui Charles Baudelaire din 1857.

Modernitatea desemnează o perioadă istorică, opusă prin definiție epocii vechi. În opinia lui Matei Călinescu, „cele cinci fețe ale modernității" sunt *modernismul, postmodernismul, avangarda, decadența* și *kitsch-ul*.

E. Lovinescu (1881–1943), teoreticianul modernismului românesc a fost cea mai înaltă autoritate intelectuală a epocii interbelice, „scepticul mântuit", după Eugen Simion. Este cel de-al treilea mare critic de direcție, pe linia inaugurată de Mihail Kogălniceanu și Titu Maiorescu în secolul al XIX-lea. Criticul debutează sub auspiciile simbolismului, formulând definiția-etalon a acestei mișcări: „adâncirea lirismului în subconștient, prin exprimarea, pe cale mai mult de sugestie, a

fondului muzical al sufletului omenesc". Diferența de mentalități generează un modernism teoretic, promovat prin intermediul cenaclului literar „Sburătorul" și al revistei omonime, înțeles drept „bunăvoință față de toate fenomenele de diferențiere literară" și unul experimental și de avangardă, susținut prin revistele de avangardă „Contimporanul", „Punct", „Integral", „unu", „75 HP". Tezele fundamentale ale modernismului sunt dezvoltate în principalele lucrări de doctrină: *Istoria civilizației române moderne* (1924–1925) în care este elaborată teoria sincronismului și *Istoria literaturii române contemporane* (1926–1929) unde este fixat canonul epocii interbelice.

Teoria sincronismului, inspirată de sociologul și psihologul francez Gabriel Tarde (*Legile imitației*, 1890), era inițial aplicată ideii de civilizație, în sensul că cele dezvoltate le influențează în mod pozitiv pe cele periferice, și extrapolată în sfera literaturii și a artei. Criticul pornește de la existența unui „spirit al veacului" numit „saeculum", după termenul din istoriografia lui Cornelius Tacitus, care imprimă un proces de omogenizare. În modernism vede un „principiu de progres" pe care-l asociază cu sincronismul, nicidecum imitație servilă, ci integrarea literaturii într-o formulă estetică viabilă, în acord cu evoluția artei moderne. În viziunea lui Lovinescu, modernizarea a început prin pătrunderea ideilor inovatoare din Apus, idee concentrată în dictonul „Ex Occidente lux!". Sincronismul se propagă prin *imitație*, deci imprimă un ritm unitar de dezvoltare. Inițial, se adoptă forme ale civilizației superioare, apoi se stimulează un fond propriu. Teoria lui Lovinescu nu discreditează tradiția, ci urmărește depășirea unui anumit spirit provincial. Teoria maioresciană a *formelor fără fond* este acceptată și completată, în sensul că *formele* își pot crea propriul *fond*, odată cu trecerea timpului.

E. Lovinescu nu impune un program ideologic și nici nu adoptă o formulă unică din punct de vedere estetic, ci face câteva recomandări cum ar fi intelectualizarea și citadinizarea romanului, dezvoltarea prozei obiective, liricizarea poeziei, modelul romanului analitic, adoptarea unor metode și tehnici narative preluate din literatura europeană: fluxul conștiinței, memoria afectivă, problematica timpului, *mise en abyme*, metaromanul, narațiunea subiectivă etc.

Mutația valorilor estetice i-a fost sugerată cel mai probabil de teoria biologului danez Hugo de Vries (*Teoria mutației*, 1903). Fiecare perioadă istorică are propria sensibilitate (renascentistă, barocă, romantică etc.) care comportă *mutații* odată cu trecerea timpului. Noțiunea de *ideal estetic* se definește diferit în funcție de epocă. Idealul *eroic* din epopeile homerice *Iliada* și *Odiseea* intră în

contradicție cu viziunea omului contemporan care nu mai înțelege noțiunea de *zeu* sau pe cea de *erou*. Idealul *cavaleresc* propus de Cervantes în *Don Quijote* este reconversionat, deoarece cavalerul „a rătăcit vreme de trei sute cincizeci de ani prin junglele și tundrele spiritului omenesc, devenind astfel mai viu și mai impunător", scrie Vladimir Nabokov. Idealul *justițiar* pe care îl propune *Shakespeare, contemporanul nostru* (Jan Kott) îl consideră pe Hamlet un tânăr răzvrătit, precursor al generației moderne.

Bibliografie

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.

CIOCULESCU, Șerban, *Tudor Arghezi*, Editura Minerva, București, 1971.

CIOCULESCU, Șerban, STREINU, Vladimir, VIANU, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I–III, Editura Minerva, București, 1972.

CUBLEȘAN, Constantin (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

**** *Dicționar analitic de opere literare românești*, ediție definitivă, coordonare și revizie științifică Ion POP, vol. I–II, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

**** *Dicționarul general al literaturii române*, coord. general Eugen SIMION, vol. I–VII, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004–2009.

FANACHE, Vasile, *Bacovia, ruptura de utopia romantică*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2011.

FLĂMÂND, Dinu, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Editura Minerva, București, 1979.

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Gramar, București, 2007.

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

NICOLAESCU, Basarab, *Cosmologia „Jocului secund"*, Editura Aius, Craiova, 2003.

OIȘTEANU, Andrei, *Grădina de dincolo. Zoosofia*, Editura Polirom, București, 2012.

PALEOLOGU, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

PETRESCU, Ioana Em., *Studii eminesciene*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.

POP, Ion, *Nichita Stănescu*, Editura Albatros, București, 1980.

POPA, Marian, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, București, 1977.

POPESCU, Magdalena, *Slavici*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

TEUTIȘAN, Călin, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Cuprins

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Eseuri

PREGĂTIRE PENTRU BACALAUREAT

Axată, în egală măsură, pe un dosar de receptare critică a operelor literare și pe interpretări originale, lucrarea propune tânărului de azi și absolventului de mâine „cheile de lectură" necesare înțelegerii autorilor fundamentali prevăzuți în programa de bacalaureat, asigurând o învățare eficientă, prin asimilarea conținuturilor curriculare specifice disciplinei Limba și literatura română.

Lucrarea vă oferă:

- un instrument util pentru elevi, dar și pentru profesori;
- autorii canonici prezentați în sinteze recapitulative;
- modele detaliate ale eseurilor structurate.

CORINT BOOKS

ISBN: 978-606-793-324-6



www.edituracorint.ro

EVALUAREA NAŢIONALĂ PENTRU ABSOLVENŢII CLASEI A VIII-A
Anul şcolar 2018 – 2019
Probă scrisă
Limba şi literatura română

Varianta 1

- **Toate subiectele sunt obligatorii. Se acordă zece puncte din oficiu.**
- **Timpul de lucru efectiv este de două ore.**

SUBIECTUL I **40 de puncte**

Citeşte următorul text:

Acţiunea se petrece în Bucureşti, în holul casei lui Sergiu. [...]

MIHAI (care a urmărit atent toată conversaţia): *Ce-ar fi să mergem după-masă la un film?* (Nu răspunde nimeni.)
ZAMFIR (lui Sergiu): *Știu că nu admiți să mă mai amestec în pregătirea ta, dar cu nopțile pierdute ai putea s-o lași mai moale totuși.*
SERGIU: *Ai dreptate, nu-mi place să te amesteci.*
CLAUDIA: *Dacă nu te porți ca un băiețel cuminte, domnul Zamfir o să te tragă de urechi.* [...]
SERGIU (enervat, ridicându-se): *Eu nu sunt* [...] *un petrecăreț. Și mai terminați odată cu dădăceala și cu pretențiile astea.* (Intră în apartamentul lui, trântind violent ușa.)
CLAUDIA (încearcă să deschidă ușa, dar e încuiată): *Sergiu, deschide și cere-ți imediat scuze.* (Pauză.) *Altfel plec.* (Niciun răspuns. Claudia își culege poșeta de pe masă și se îndreaptă spre ieșire.) [...]
ZAMFIR: *Am impresia că nu prea merg grozav lucrurile între ei.* [...]
MIHAI: *Nu știu.* [...] *Trebuie să fie altceva.*
ZAMFIR: *Ce vrei să spui?*
MIHAI: *Că și eu sunt îngrijorat pentru el. S-a schimbat mult de la întoarcere și-i sare țandăra din orice. Ca să-ți spun drept, nici nu știu cum să mă mai port cu el.*
ZAMFIR: *Nu cumva are dreptate când bănuiește că-l menajezi?*
MIHAI: *Nu, asta nu-i adevărat, dar...*
ZAMFIR: *Ascultă, băiatule, pe mine n-are rost să-ncerci să mă duci cu vorba. Și eu mi-am dat seama că atunci când ți-a făcut semn să-l depășești puteai s-o faci.* (Mihai tace.) *De ce taci?* [...] *Sportul e sport și ceea ce faci tu o fi frățesc, dar e nesportiv și neserios.*
MIHAI: *Zău, nene Zamfir, că n-o fac anume. Deși e limpede că nu-i în forma lui cea mai bună, nu mă pot pune cu Sergiu.* (Pauză.) *Și acum are nevoie mai mult ca oricând de încredere în el.*
ZAMFIR: *Pentru asta trebuie ambiționat, nu înșelat. Făgăduiește-mi că la antrenamentele următoare ai să dai tot ce poți. Să vezi cum îl dezmorțim!*
MIHAI: *Bine, o să încerc.*
SERGIU (intrând): *De ce tăceți? Tot despre mine vorbeați? Alt subiect de conversație nu mai găsiți?* (Se înfurie treptat.) *Terminați odată să vă holbați la mine.* [...] (Lui Mihai. Are un ton rece, profesoral, dar sub care se ascunde o mare solicitudine*.) *Te-am urmărit foarte atent zilele astea. Ești în progres vizibil. Ai câștigat un fuleu* remarcabil și un ritm de ceasornic. Dar nu trebuie să uiți că pentru alergătorul de cursă lungă instalarea într-un stil fix poate fi primejdioasă. Mai ales când ai adversari de talie. Cred că ar trebui să ajungi la o alternanță care să-ți permită...*
(Pe această replică neterminată se stinge încet lumina. E seară. Scena e luminată discret. [...])

Horia Lovinescu, *Ultima cursă*

**solicitudine* – atitudine plină de grijă, de bunăvoință
**fuleu* – alergare în pas mare, mâinile mișcându-se în ritmul picioarelor

A. Scrie răspunsul pentru fiecare dintre cerinţele de mai jos.
1. Notează câte un sinonim potrivit pentru sensul din text al cuvintelor subliniate: *făgăduiește*, *primejdioasă*. **4 puncte**
2. Menţionează un rol al cratimei în secvenţa *n-are rost*. **4 puncte**
3. Explică modul de formare a cuvintelor subliniate din secvenţa:
   ZAMFIR (lui Sergiu): *Știu că nu admiți să mă mai amestec în pregătirea ta* [...].
   CLAUDIA: *Dacă nu te porți ca un băiețel cuminte, domnul Zamfir o să te tragă de urechi.* **4 puncte**
4. Transcrie două cuvinte care conţin diftong din secvenţa: *Și mai terminați odată cu dădăceala și cu pretențiile astea.* (Intră în apartamentul lui, trântind violent ușa.) **4 puncte**
5. Formulează, în câte un enunţ, două idei principale/secundare din textul dat. **4 puncte**
6. Precizează, într-un enunţ, un motiv pentru care Zamfir crede că Sergiu trebuie ambiţionat. **4 puncte**

B. Redactează o compunere de minimum 150 de cuvinte, în care să motivezi apartenenţa la genul dramatic a textului dat. **16 puncte**

În compunerea ta, trebuie:
– să precizezi două trăsături ale genului dramatic;
– să prezinţi detaliat două trăsături ale genului dramatic, valorificând fragmentul dat;
– să ai un conţinut adecvat cerinţei;
– să respecţi precizarea privind numărul minim de cuvinte.

SUBIECTUL al II-lea **36 de puncte**

Citeşte următorul text:

La peste o sută de ani de când a fost scrisă, cartea lui Kenneth Grahame, „Vântul prin sălcii", apare într-o variantă electronică accesibilă şi gratuită, tradusă integral, cu talent, duioşie şi multă dragoste de Gabriela Monica Rusu, ilustrată cu la fel de multă dragoste şi plăcere a jocului de actriţa Adela Lazăr. Cartea lui Grahame este un minunat cadou pentru copii – dar şi pentru cei mari. Cel dintâi care a descoperit acest lucru a fost, nici mai mult nici mai puţin decât preşedintele de la vremea aceea (1908) al Statelor Unite, Theodore Roosevelt (primul dintre cei doi Roosevelt, cum se ştie). Scoţianul Grahame, care credea în poveşti (că doar de-asta le scria), era şi extrem de încăpăţânat şi, fiindcă nu a reuşit să găsească un editor în Regatul Unit (al Marii Britanii, Irlandei şi Scoţiei, cum se numea Anglia pe-atunci), s-a hotărât, plin de obrăznicie, să îi trimită cartea – direct – celui mai puternic om din lume, cu rugămintea să o recomande. Dar preşedinţii... sunt oameni ocupaţi, aşa că dl. Roosevelt, la fel de ursuz ca dl. Bursuc, aruncă într-un colţ cartea şi uită de ea. Lucrurile ar fi rămas aşa dacă Roosevelt n-ar fi avut copii – curioşi, insistenţi, care voiau tot timpul poveşti noi – şi o mamă care să le citească, într-o doară, istorisirile [...]. Glasul doamnei Roosevelt şi farmecul nostalgic al poveştii l-au prins pe ilustrul om de stat în timp ce medita, în camera lui ovală de alături, la lucrurile serioase şi foarte importante pe care oamenii mari – şi cei foarte mari – le au de făcut.

Aşa s-a stârnit „Vântul prin sălcii", care a ajuns, prin studiourile Disney, scenariu şi film de desene animate, apoi piesă de teatru, musical pe Broadway, marele bulevard teatral din New York, apoi s-a transformat în scenariu de film [...] cu mare succes. A ajuns un titlu atât de cunoscut, încât nu se mai ştie exact cine a scris cartea, care rămâne, totuşi, inegalabilă şi unică în literatura pentru copii. Este cartea preferată a lui A. A. Milne, [...] care a fost primul dintre cei care au adaptat-o pentru scenă în Anglia.

Alina Nelega, *A fost odată un scriitor foarte încăpăţânat*,
text publicat pe www.liternet.ro

A. Scrie răspunsul pentru fiecare dintre cerinţele de mai jos.
1. Formulează câte un enunţ în care să precizezi următoarele aspecte din textul dat:
– originea autorului cărţii „Vântul prin sălcii";
– numele celui care a adaptat pentru scenă, în Anglia, cartea „Vântul prin sălcii". **4 puncte**
2. Scrie numele autoarei şi titlul articolului din care a fost extras fragmentul de mai sus. **4 puncte**
3. Menţionează modul şi timpul verbelor subliniate în textul dat. **4 puncte**
4. Precizează funcţia sintactică a cuvintelor subliniate, menţionând partea de vorbire prin care se exprimă: *Glasul doamnei Roosevelt şi farmecul nostalgic al poveştii l-au prins pe ilustrul om de stat.* **4 puncte**
5. Transcrie, din fraza următoare, propoziţia principală şi o propoziţie subordonată, precizând felul acesteia: *A ajuns un titlu atât de cunoscut, încât nu se mai ştie exact cine a scris cartea, care rămâne, totuşi, inegalabilă şi unică în literatura pentru copii.* **4 puncte**
6. Construieşte o frază alcătuită din două propoziţii, în care să existe o propoziţie subordonată completivă directă, introdusă prin conjuncţia subordonatoare *dacă*. **4 puncte**

B. Redactează o naraţiune de 150 – 300 de cuvinte, în care să prezinţi o întâmplare petrecută acasă sau la şcoală, în timpul unei activităţi de lectură. **12 puncte**

În compunerea ta, trebuie:
– să relatezi o întâmplare, respectând succesiunea logică a faptelor;
– să precizezi două elemente ale contextului spaţio-temporal;
– să ai un conţinut adecvat cerinţei;
– să respecţi precizarea privind numărul de cuvinte.

Notă! Respectarea, în lucrare, a ordinii cerinţelor nu este obligatorie.
Vei primi 14 puncte pentru redactarea întregii lucrări (unitatea compoziţiei – 2 puncte; coerenţa textului – 2 puncte; registrul de comunicare, stilul şi vocabularul adecvate conţinutului – 2 puncte; respectarea normelor de ortografie – 3 puncte; respectarea normelor de punctuaţie – 3 puncte; aşezarea corectă a textului în pagină – 1 punct; lizibilitatea – 1 punct).

Ofertă carte Limba și Literatura Română- "Cum scriem corect?"

Dl/Dna profesor

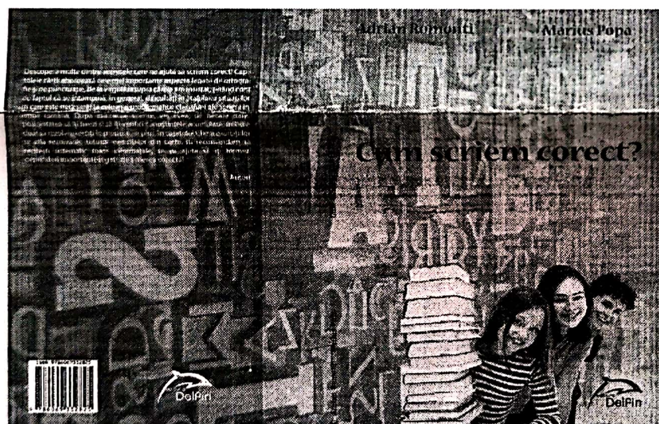
Editura Delfin are plăcerea de a vă prezenta o nouă lucrare pentru elevii claselor de gimnaziu.

Capitolele cărţii abordează cele mai importante aspecte legate de ortografie şi punctuaţie, de la virgulă la cele mai problematice chestiuni ale scrierii în limba română.După indicaţiile oferite, elevii vor avea, posibilitatea să-şi fixeze şi să-şi verifice cunostiinţele cumulate, trebuind doar ca elevul să rezolve exerciţiile propuse.

Cartea este una interactivă iar prin intermediul personajelor din carte, metoda predării devine una prietenoasă.

Pentru a veni în sprijinul organizării și pregătirii elevilor cartea noastră cuprinde noțiuni complexe de teorie. De asemenea sunt peste 280 exercitii. Sugestiile de rezolvare favorizează **învățarea** pentru examenele viitoare datorită caracterului bine structurat de rezolvare.

Pentru ca dumneavoastră să puteţi observa structura cărţii vă trimitem în mod gratuit această lucrare.



Preţul unei lucrări este de 12 lei cu un discount 3 lei la comenzi de minim 15 bucăţi.
La comenzi de peste 150 exemplare beneficiaţi de un discount suplimentar de 1 leu.

Editura Delfin
021.627.37.20
contact@edituradelfin.ro

În speranța unei colaborări de lungă durată,
agentul dumneavoastră

Alte lucrări ale Editurii Delfin

Clasa	Materie	Autori	Preţ	Discount	Preţ final
V	Limba si Literatura Română	Nadia Şutelcă, Daniela Toma	18	5	13
VI	Limba si Literatura Română	Claudia Topan, Lavinia Fetti	18	5	13
VII	Limba si Literatura Română	Nadia Şutelcă, Daniela Toma	18	5	13
VIII	Limba si Literatura Română	Claudia Topan, Lavinia Fetti, Adrian Romonţi, Amalia Gurzău	18	5	13
VIII	Modele de teste pentru Evaluarea Naţională	Claudia Topan, Lavinia Fetti, Alina Pop, Adrian Romonţi	16	4	12
V	Matematica	Valentina Vasilescu	15	5	10
VI	Matematica	Constantin Basarab Marlena Basarab	15	5	10
VII	Matematica	Constantin Basarab Marlena Basarab	15	5	10
VIII	Matematica-Pregatire pentru Evaluara Nationala	Dana-Maria Morar	16	4	11
Liceu XIII	EXAMENUL DE BACALAUREAT 2013 LIMBA ROMÂNĂ-TESTE- FILIERA TEORETICĂ – PROFIL REAL	Adrian Nicolae Romonţi Alina Popa Anamaria Baciu Nadia Pascu Teodora Popescu Tereza Deji	27	7	20
Liceu XIII	EXAMENUL DE BACALAUREAT 2013 LIMBA ROMÂNĂ-TESTE-FILIERA TEORETICĂ – PROFIL UMAN	Anamaria Baciu Anca Hassoun Cosmin Borza Marilena Buzatu Nicoleta Popa Tereza Deji	27	7	20
Liceu	Limba şi literatura română Textul literar- Concepte şi exerciţii propuse Clasele IX-XII	Alina Manea	27	7	20
Gimnaziu	Cum scriem corect?	Adrian Romonţi Marius Popa	12	3	9

1. Colecția Art - grele
reeditat ed. nouă 2014
2. Bădea - accesibila
3. Colecția Delfin - Eseuri
4. Sinteze de Bac. 2010
sub. propuse și tratate
Art
5. Booklet - 2019 - Curente
lit.
6. C-tin Bărbori - Lit. română
curente lit.
7. Art. - Teste - Culege de texte
ptr. Bac. Gr.
~~Horti~~ -
8. C-tin Bărbori